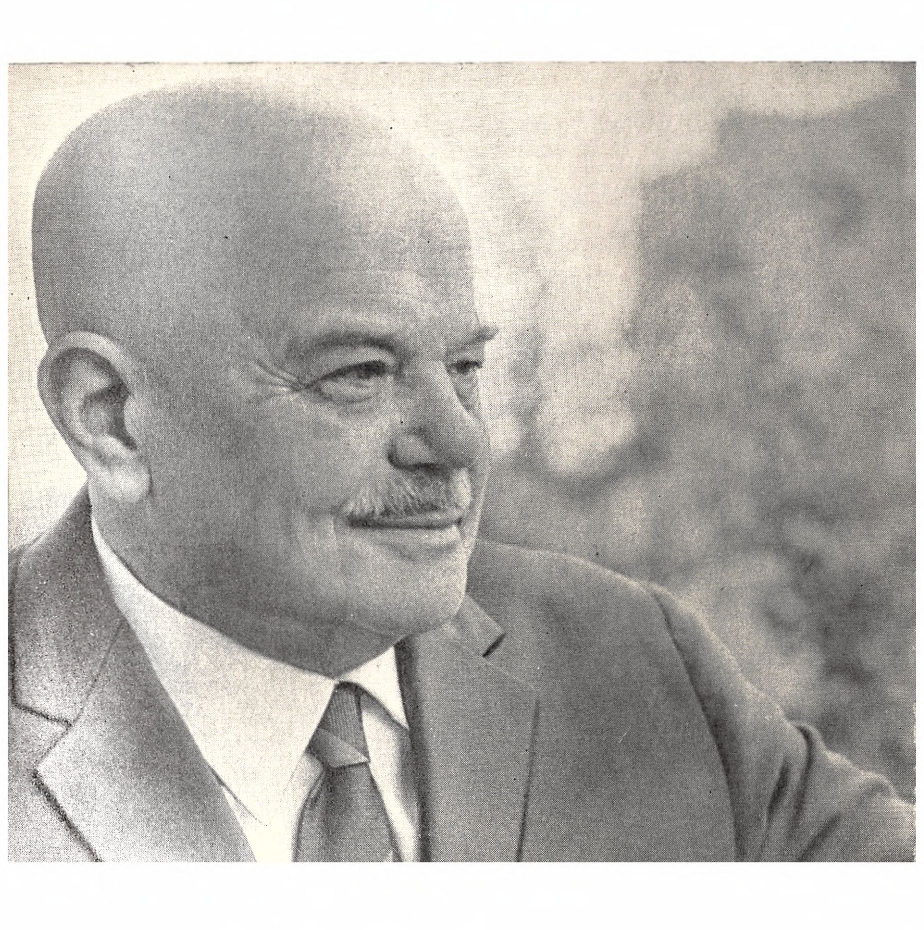
ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

Повести о прозе



ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

Повести о прозе

РАЗМЫШЛЕНИЯ И РАЗБОРЫ



Рассказывающий, главным образом, о западной прозе



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1966

Ш33
8

Этот двухтомник представляет собой не собрание статей, а книгу, в которой материал старых книг переделан и подчинен одной мысли.

В основу положены книги: «Художественная проза. Размышления и разборы» (1961), в которой я уже наметил для себя общие взгляды на развитие прозы, «Заметки о прозе русских классиков» (1953), «За и против» (Заметки о Достоевском, 1957) и старая книга «Заметки о прозе Пушкина» (1937).

Глава о Пушкине переделана самым коренным образом. Глава о Гоголе в основном написана целиком заново.

В книге автор не только пересматривает старые свои установки 30-х годов, но пытается построить картину развития мировой прозы на основании новых своих воззрений.

Оформление художника

М. ШЛОСБЕРГА

ВСТУПЛЕНИЕ

Мою книгу теперь надо начать так: все короче автор рассчитывает свои планы, короче становятся даже маршруты его прогулок.

На улицах он иногда поет песни, которые прохожим кажутся не менее странными, чем лепка карнизов комнат в старых домах, пошедших на слом и уже разрезанных строителями.

Много у него в телефонном списке вычеркнутых имен, а было время, когда он все записывал новые номера.

Прежде он ходил не уставая — теперь устает не ходя.

Разливаются реки, сравнивая одним зеркалом луга с оврагами. Дымный, медленно расплывающийся след реактивных самолетов отражается в новых морях.

Выросли новые леса, новые берега, новый мир.

Значит, надо для самого себя передумать те слова, которые были наспех брошены веселым, опрометчивым молодым человеком.

Начал я писать в начале этого века, споря с символистами, настаивая на значении прямого анализа стихов и прозы, оспаривая приоритет второго ассоциативного ряда, борясь за прямое воздействие стиха.

Спорил со Спенсером, Махом и Авенариусом, не зная, кто они такие по общей их философской системе.

Потому спорил, что не был согласен с их мнениями, которые проникали даже в учебники: будто искусство основано на экономии сил, — это предположение тогда очень многим нравилось.

Прошло время, и вот я уже писал, что «искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отра-

жался цвет флага над крепостью города». Напечатан этот фельетон был в советской газете «Жизнь искусства» после Октября и назывался «Улля, улля, марсиане!». Потом я перепечатал его в 1923 году в книге «Ход коня».

Я спорил тогда о цвете флага, не понимая, что флаг этот уже определял искусство. Виноват я один, потому что все остальные работники тогдашнего Опояза — Общества по изучению поэтического языка — были целиком с Октябрьской революцией.

Но не надо, даже говоря о себе самом, сохранять одни только ошибки человека, который ошибался, но умеет мыслить.

Я очень хочу писать обстоятельно и готов даже в пейзажах отдельно описывать облака, край неба, лес, корни леса и потом траву.

Но это для меня очень трудно. Я видал на отмелях разных морей птиц перед отлетом, видал я их в тогда далеких краях, на Урмийском озере, на пустынном Балхаше, к которому не было тогда железной дороги, но больше всего я их видал и чаще всего их наблюдал солнечными и дождливыми осенями на берегах Черного и серого Балтийского морей.

Птицы строились и перестраивались, как костяшки на счетах, взлетали в небо, поворачивались, перестраивались сложными сетками и снова возвращались на влажные отмели.

Прошло время, более десятка тысяч раз встало солнце, пятьдесят раз прошел весь ряд смены времен года, и теперь есть люди на Западе, которые и моими словами хотят спорить о значении моего флага, над моей крепостью, в моем городе.

Не буду настаивать на приоритете в ошибках и неточностях.

В книге М. Рейдера «Современная книга по эстетике» приведены высказывания Джона Дьюи из книги его (1934) «Искусство как опыт».

В 1919 году я в сборнике «Поэтика» напечатал статью «Искусство как прием». В этой статье, ссылаясь на свою же брошюру (1914) «Воскрешение слова», я ввел термины «ви́дение» и «узнавание». Эти термины были приняты в тогдашнем литературоведении.

В старой моей книге «О теории прозы» (издательство «Федерация», 1929) в указателе сказано: «Ви́дение —

цель остранения, признак художественного восприятия, в противоположность «узнаванию» вещи».

Я думаю, что термин «узнавание», который так широко применялся русскими формалистами, мог попасть Джону Дьюи через целый ряд передач. Возможно, Джон Дьюи пришел к похожему термину самостоятельно. Во всяком случае, я не виновен в заимствовании.

Дьюи пишет:

«В узнавании мы прибегаем, как к стереотипу, к какой-то заранее созданной схеме. Некоторые детали или расположение деталей служат ключом к простому отождествлению». Дальше Дьюи пишет:

«Простое узнавание удовлетворяется, когда наклеиваются этикетки, или ярлыки, «соответствующие» обозначаемому, нечто такое, что служит цели, внешней акту осознания, подобно тому как комиссионер опознает товары по образцам» [1].

Узнаванию Дьюи противопоставляет эстетическое восприятие, причем он утверждает: «Чтобы воспринимать, зритель должен *творить* свой собственный опыт».

Но ведь узнающий человек именно и узнает на основании своего опыта: «узнавание» — это и есть отнесение этой вещи к ряду вещей, уже известных по опыту.

Эмоциональность также не отличает узнавание от каких-то других форм, в том числе и от «эстетического» (по Дьюи) восприятия.

«Узнавание», например, может напугать; недаром говорят, что у страха глаза велики.

Итак, узнавание может быть эмоциональным.

Поэтому меня не могут удовлетворить замечания Дьюи. Дело в другом.

Искусство живет во вражде с музами — скажу я.

Музы, как сирены, заманивают в избитые берега.

Крепи себя к мачте своего корабля.

Плыви мимо, к будущему, которое любишь.

Иду вперед. Смотрю на звезды, они обновлены для меня долгим к ним невниманием.

Меня на Западе упрекают в измене самому себе и принимают мое наследство.

---

[1] «Современная книга по эстетике». Антология, составленная М. Рейдером. Издательство иностранной литературы, М. 1957, стр. 154.

Я должен стоять прямо, но так стоит только колос, из которого вытекло зерно, должен стоять на одном месте, как стоит кол, вбитый в землю. Не менять своей позиции, как скелет в могиле.

А я хочу изменяться, потому что не устал расти.

Буду говорить об этом сегодня, потому что, кто знает, будет ли мой завтрашний день? Помню старика латиниста Ивана Михайловича Дореомидова. Бородатый старик в вицмундире читает стихи.

Много ли зим нам отмерил Юпитер,
Или это последняя, что разбивает волны
о противолежащие скалы?

Зимы легли на зимы, как страницы на страницы в уже прочитанной, закрываемой книге.

Книга легла на книгу. Их связываю в пачки.

Вот снова пал поздний снег. Пала зима на оцинкованные, новые, против лежащие крыши новой Москвы.

Оживают старые строки. Вспоминаю высокого человека, которого звал Володей, с ним гулял я по набережной Невы, с ним смотрел на низкие, как будто утопленные в Неву, стены Петропавловской крепости.

Тот человек своим памятником смыкает кольцо, окружающее центр Москвы. Он хотел растоптать свою душу, чтобы она была большая, и окровавленную душу дать как знамя.

Цвет знамени в поэзии значит все. Цвет знамени — это цвет души, а так называемая душа имеет и второе свое воплощение — искусство.

Попробую записать то, что думаю сейчас. Для пишущих и мыслящих и для идущих нет отречения, но они отрицают то место, откуда ушли.

Заново хочу определить для себя путь искусства, кажущееся его повторение, его отношение к действительности и в том числе и борьбу за цвет знамени, за эмоции и за так называемую душу.

Книга эта не является ни учебником, ни ученым трудом обычного типа.

Форма изложения — разговор писателя со своеобразным пятидесятилетним литературным опытом беллетриста и теоретика искусства.

Цель книги: помочь читателю в осознании некоторых явлений искусства.

Главное для меня — отделить то, что в искусстве продолжается, от того, что в нем появляется заново.

Приведу пример. С полярных скал медленно сползает, чертя камень и унося за собою валуны, наращивая на себя пласты, ледник. Он входит в холодную воду, омывается ею, а она подымает его и отламывает снизу вверх, так, как женщины отламывают ветку. Плывет кусок ледника, теплые ветры обтачивают его сверху. Он плывет, вступает в синие воды теплого течения. Семь частей его под водой; одна, вверху, обтачивается ветром и солнцем. Теплая, синяя вода медленно снизу облизывает айсберг, пока он плывет и плывет, странствуя к югу.

Теплое течение все время обтачивает его, и вот он переворачивается через себя.

То, что было верхом, стало низом, переместились все слои. Ледник плывет дальше. Это и тот же самый ледник, но и другой — перевернутый.

Пусть и не так изменяется в искусстве значение отдельных его составных частей, но они переосмысливаются еще сложнее, приходя в новые взаимоотношения, выражая новое содержание.

Я надеюсь, что, может быть, отдельные мои наблюдения пригодятся будущим исследователям и некоторые построения (переосмысленные) окажутся живыми.

К. Маркс в книге «К критике политической экономии» писал: «В отличие от других архитекторов, наука не только рисует воздушные замки, но и возводит отдельные жилые этажи здания, прежде чем заложить его фундамент» [1].

Я стар и долго смотрел; жил в конце прошлого века, в этом веке вижу, как переворачиваются ледяные горы, как изменяются размеры вселенной, как убыстряется история.

Сердце мое повернулось.

Книга моя отрывиста; льдина плывет в океане.

1958—1965

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 13, стр. 43.

ЗАКОНЫ СЦЕПЛЕНИЯ

ЯЗЫК И ИСКУССТВО

Функции языка в деятельности человечества различны.

Во-первых, язык — это средство связи между людьми, средство общения — коммуникации; во-вторых, язык — это форма мышления, орган образования мысли, как говорил В. Гумбольдт. Об этой, второй роли языка писал А. Потебня:

«Язык есть необходимое условие мысли отдельного лица, даже в полном уединении, потому что понятие образуется только посредством слова, а без понятия невозможно истинное мышление» [1].

Слово в человеческом сознании заменяет предмет, выражая понятия.

Таким образом, слово как бы вытесняет предмет, как бы становится между сущностью предмета и нашим сознанием. С этой точки зрения наука — дитя слова, это одно из явлений человеческого сознания, выраженное языковой системой.

И. П. Павлов занимался специально вопросом об отношении второй сигнальной — словесной — системы к первой системе, при помощи которой организм сносится с окружающим миром только посредством тех впечатлений, которые он получает от каждого отдельного раздражения.

Павлов 4 декабря 1935 года, на одной из «сред», говорил:

---

[1] А. Потебня, Мысль и язык, изд. 3-е, Харьков, 1913, стр. 25.

«Надо сказать еще следующее о чрезвычайной сложности второй сигнальной системы, словесной системы. Она принесла человеку чрезвычайную выгоду. Вот почему она стала как бы господином над первой сигнальной системой. Благодаря отвлечению, этому особому свойству слова, которое дошло до большей генерализации, наше отношение к действительности мы заключили в общие формы времени, пространства, причинности. Мы ими прямо пользуемся, как готовыми для ориентировки в окружающем мире, не разбирая часто фактов, на которых основана эта общая форма, общее понятие.

Именно благодаря этому свойству слов, обобщающих факты действительности, мы быстро учитываем требования действительности и прямо пользуемся этими общими формами в жизни» [1].

Но нормальный человек пользуется второй сигнальной системой так, что она постоянно и правильно соотносится с первой сигнальной системой. Механизм словесного мышления проверяет себя внешними сигналами. Если выключить внешние впечатления и как бы погрузить сознание в состояние сна, то отрезается соотношение с первой системой.

То, что получило название на Западе «поток сознания», то, что печаталось без знаков препинания, представляет собой вторую систему, не соотнесенную с первой, как бы фиксацию невротического состояния.

Язык дает нам возможность производить сложные построения. Повторяющийся результат этих построений закрепляется в мышлении именно потому, что дает реальный результат; так многоприменимость формул волновых движений является не результатом произвольного, искусственного сведения многообразий явлений внешнего мира к каким-то системам, а отражением общности законов этого мира.

Язык оказывается своеобразным прибором мышления, который позволяет человеку не возвращаться все время непосредственно к предметам.

«...в языке, — формулирует Ленин в «Философских тетрадях,— есть только *общее*»[2].

---

[1] «Павловские среды», т. III, АН СССР, М.—Л. 1949, стр. 320.

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 249.

Язык сводит частное к общему. С этим согласны все, но из этого же происходит другое явление: автоматизм языка.

Югославский языковед Ф. Микуш пишет в статье «Обсуждение вопросов структурализма и синтагматическая теория»:[1] «Под языком понимается система автоматизированных знаков и приемов, приобретенных в результате практики и непосредственных социальных контактов каждого члена коллектива».

Язык — наш способ оперировать понятиями, взятыми из действительности, он наше оружие, наш коллективный опыт, но он же ограничивает и заменяет восприятие.

Искусство основано на социальном опыте человечества. Оно существует во всей своей целостности постольку, поскольку известны его явления, но эти явления зависят сами от других.

Отдельный творец пользуется коллективным опытом как в использовании элементов, так и в использовании системы, внутри которой эти элементы входят в соотношение.

Надо помнить, однако, что вне этой системы элементы и не существуют, не являясь предметами познания, так как в мире они тоже существуют только в связи, в противопоставлении, в движении.

ОБ ИСКУССТВЕ КАК О МЫШЛЕНИИ ОБРАЗАМИ

1

В теории риторики определения образов довольно сбивчивы.

Теория риторики содержала в себе не только описания тропов, которые были противоречивы, но и первичные правила расположения материала.

Теория риторических фигур долго была частной собственностью учителей-риторов, которые не позволяли вынести сведения за пределы своей школы.

Каждый ритор имел свою теорию и, во всяком случае, свои наименования для явлений, уже отмеченных другим.

Внесение в литературную речь бытового слова, или слова областного, или научного термина может уже быть

---

[1] «Вопросы языкознания», 1957, № 1, стр. 28.

на фоне литературного языка средством изменения сигнальной системы, так сказать, обновления сигнала, которое нарушает стереотип и заставляет напрягаться для постижения вещи.

Слово «организм» в стихах Пушкина, поддержанное рифмой «прозаизм», — глосса для стиха.

Возьмем пример тропа. Аристотель приводит случай перенесения из вида в вид: «вычерпав душу медью» и «отсекши [воды из источников] несокрушимой медью».

В первом случае душа дана как нечто вещественное, такое, которое может быть удалено, и в то же время такое, которое очевидно связано с кровью, а металл меча связан с представлением о каком-то ковше.

Во втором случае ковш, как меч, перерубает струю. Аристотель говорил: «... «вычерпав душу медью» и «отсекши несокрушимой медью», так как здесь «вычерпать» в смысле «отсечь», а «отсечь» в смысле «вычерпать», а оба [эти слова] значат «отнять» что-нибудь» [1].

В метафоре используется смысловое совпадение для создания смысловой разности.

Метафора основана на сходстве при несходстве.

Троп называли также схемата. Первый смысл этого слова — отработанные гимнастические и спортивные движения, проверенные в своем применении.

В общем, как формулировал Квинтилиан (VIII): «Троп есть такое изменение собственного значения слова или словесного оборота в другое, при котором получается *обогащение значения* (подчеркнуто мной.— *В. Ш.)*. Как среди грамматиков, так и среди философов ведется неразрешимый спор о родах, видах, числе тропов и их систематизации» [2].

Все определения фигур основаны на большом опыте, в то же время они сбивчивы именно в силу конкретности и стремления авторизовать свою характеристику определенной ораторской фигуры.

В одной метонимии различалось бесчисленное количество видов и названий. Риторические фигуры чрезвычайно точно определялись, отделялись друг от друга и

---

[1] Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, М. 1957, стр. 109.

[2] Цитирую по книге: «Античные теории языка и стиля» под общей редакцией О. М. Фрейденберг, Огиз, М.— Л. 1936, стр. 215.

тут же снова сливались: оказывалось, впрочем, что метонимия, которая как будто состоит в замене одного названия предмета другим, например названия предмета именем изобретателя, имеет сходство с синекдохой. Синекдоха — соподразумевание — это такой вид тропа, в основании которого лежит отношение части к целому.

Поэты — и в их числе Пушкин — отстаивали право поэзии на троп.

Посмотрим, что такое поэтическая синекдоха.

В «Евгении Онегине» Пушкина современников поразило описание ночи. Пушкин писал в полустроке:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.

Критик выразил ироническую надежду, что, может быть, у этого вновь явившегося героя будет больше характера, чем у прежних героев. Между тем, «жук жужжал» всего вернее можно было бы прописать в поэзии не как нового героя, а как синекдоху. Одной чертой была характеризована ночь. Так тихо, что выделяется жужжание жука, оно и звук струящейся воды создают представление о безмолвии.

Часть заменяет целое и выражает его, вызывает его собой.

Можно сблизить с метафорой загадку, считая ее особым видом тропа.

Аристотель в «Реторике» писал, указывая ощущение истинности нового познания при восприятии явлений и искусств:

«Большая часть изящных оборотов получается с помощью метафор и посредством обмана слушателя: человеку становится яснее, что он узнал что-нибудь новое, раз это последнее противоположно тому, что он думал; и разум тогда как бы говорит ему: «Как это верно! а я ошибался» [1].

Человеку сообщают об известном то, что он сам не знал. Черты известного переставляются, но как бы в беспорядке, причем этот беспорядок является новым порядком.

Старый порядок очень часто не логичный, а только привычный. Уже одно нарушение его обновляет предмет.

---

[1] «Античные теории языка и стиля», Огиз, М.— Л. 1936, стр. 186.

Всем известно, как любит народное искусство загадки.

Гегель писал про загадку:

«(а) *Первым* отправным пунктом при придумывании загадки является, следовательно, знаемый смысл, ее значение.

(в) Но затем *вторым* этапом является подбор отдельных характерных черт и свойств в знакомом нам раньше внешнем мире, которые, как это бывает в природе и вообще во внешнем, лежат друг вне друга, рассеянно; подобранные черты и свойства располагаются вместе придумщиком таким образом, что благодаря их диспаратности они тем больше удивляют нас» [1].

Для Гегеля загадка как бы шутка, в которой признаки предмета разбросаны. Гегель пишет: «Понимаемая таким образом загадка представляет собой сознательную шутку символики, подвергающую испытанию остроумие и комбинационную способность, шутку, имеющую своим результатом то, что способ изложения ее, ведя к разгадке загаданной комбинации, разрушает сам себя» [2].

Но мы знаем, что загадки бывают и серьезные.

Сфинкс в греческой мифологии уничтожал тех, кто не мог разгадать загадку.

То, что говорит мудрец Тиресий, тоже загадки, и его разговор с Эдипом — это обмен трагическими загадками.

Разум, проверяя загадку, как бы учится на загадке воспринимать предмет. Загадка, как и метафора, поправка к обычному восприятию предмета, к обычному расположению признаков, по которым явление узнается.

Эффект загадки — усиление ощущения; в результате разгадывания мы как бы переглядываем, пересматриваем вновь нам известное.

Поэтому так распространены загадки эротические.

В эротических загадках налицо вытеснение непристойного образа пристойным, причем первый образ не уничтожается и даже не подавляется, а обостряется тем, что эротический объект не называется, а метафоризируется, как бы не узнаваясь.

---

[1] Гегель, Сочинения, т. XII. «Лекции по эстетике», книга первая, Соцэкгиз, 1938, стр. 405. Далее по этому изданию.

[2] Там же, стр. 406.

В русском фольклоре на таком неузнавании основан целый ряд сюжетов. Так, в «Заветных сказках» сказка «Стыдливая барыня» вся основана на назывании предметов не своим именем, как бы на игре в наивность.

Такие же сказки встречаются у Ончукова и в белорусских сказках Романова.

Такой способ построения сюжета на неузнавании — свойство не только фольклора.

Боккаччо применил его в своих новеллах, сохранив всю реалистичность обстановки.

Ряд новелл «Декамерона» представляет собой как бы развертывание загадок-метафор эротического содержания, но тут надо говорить не о метафорах, а о пересматривании старого при помощи почти прямого произнесения того, о чем прежде только шептали.

Эвфемизм не столько способ говорить пристойно, сколько способ говорить непристойности, не столько скрывая их, сколько обостряя.

Очень обычно в литературе изображение эротических объектов как чего-то такого, что увидено впервые и как бы не узнано. Например: носильщик попадает к трем девушкам, которые странным способом обучают его говорить пристойно, а не гадко. Место, которое я здесь не процитирую, находится в «Тысяча одной ночи». Женщины моются в бассейне с носильщиком и спрашивают его о названии тех вещей, которые обычно не называются. Он сперва дает прямые названия, потом метафорические, потом они предлагают словесное соединение объектов, тоже в метафорической форме.

То, что пример, который я привел, обычен, можно подтвердить цитатой из Гоголя, вспомнив сцену из «Ночи перед Рождеством»; сцена дьяка и Солохи, может быть, восходит к народному кукольному театру.

2

В поэзии, где сильна отдельная строка, где столько значат взаимоотношения выражений, теория тропа имела большое значение.

Поэзия вообще была счастливее прозы на теорию: очень рано появились поэтики, изложенные в стихотворной форме.

Проза существовала неназванной, не имеющей хозяина; в ней риторика в своем изношенном до прозрачности плаще оказалась единственной теорией.

Риторика как теория прозы просуществовала до Белинского, но она не пыталась создать теории построений событийной части произведения, не имела теории сюжета и не пыталась ее создать.

Она не отделяла рассказ о том, что произошло, от того, как рассказано то, что произошло. Красноречие использовало в своей сфере «повествование» только как часть произведения. Сложные явления эстетического построения рассказа о событиях не были осознаны в теории.

В статье «Идея искусства», написанной в 1841 году, Белинский сказал: «Искусство есть *непосредственное* созерцание истины, или мышление в *образах»* [1].

В той же статье сказано: «Мышление есть действие, а всякое действие необходимо предполагает при себе движение» [2].

Таким образом, по мнению Белинского, непосредственное созерцание истины совершается в движении образа.

Даже для того, чтобы представить себе человека в темнице, остановку его мысли, необходимо передать это в движении. Движение исследует пустоту в ее разных проявлениях.

Белинский приводит стихи из «Шильонского узника» (в переводе Жуковского), для того чтобы показать, что такое «неподвижно-стоячая пребываемость первосущных сил...» [3].

Сейчас увидим, что и эта частная задача осуществляется исследованием — движением ряда сменяющихся противопоставлений:

То было тьма без темноты;
То было бездна пустоты,
Без протяженья и границ,
То были образы без лиц;

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, АН СССР, М. 1954, стр. 585. Далее по этому изданию.

[2] Там же, стр. 586—587.

[3] Там же, стр. 587.

То страшный мир какой-то был
Без неба, света и светил,
Без времени, без дней и лет,
Без промысла, без благ и бед,
Ни жизнь, ни смерть — как сон гробов,
Как океан без берегов,
Задавленный тяжелой мглой,
Недвижный, мрачный и немой.

Неподвижность, остановка времени дана в анализе. Картины тьмы даны в ритмически повторяющихся параллелях, однообразно начинающихся. Ритмическое движение без выделенности ощутимого представления разрешается мрачным образом остановленного океана.

Мысль об образном мышлении плодотворна только тогда, когда она содержит в себе анализ самого способа поэтического мышления.

В «Словаре Академии Российской» приведены следующие значения слова:

«Образ — 1) Наружный вид... 2) Изображение или подобие какого лица... 3) Особенно лик, изображение какого-нибудь святого... 4) Пример. 5) Способ, средство... 6) Порядок, расположение мыслей, как кто думает, поступает. 7) Содержание, сущность» [1].

Таким образом, слово имело семь значений, из них к изображению относятся два.

Когда мы говорим: «Дело надо вести таким образом»,— то мы говорим не столько об отражении одного порядка другим порядком, сколько о выяснении сущности порядка, о характере движения.

В древней риторике понятие «образ» связано не столько с представлением о картине, сколько с выяснением способа изображения. У Аристотеля термин «схемата» обозначает поэтическую структуру речи и родствен не только с представлением о тропе и образе, но и с представлением об организованном движении.

С. Меликова-Толстая в статье «Античные теории художественной речи» замечает: «...не следует, с другой стороны, забывать и того, что подлинное значение этого слова — «поза», «жест» — ведет нас в область гимнастики и

---

[1] «Словарь Академии Российской», ч. IV, СПб. 1892, стр. 106—107.

что сравнения риторики с гимнастикой в литературе настолько обычны, что, вероятно, и этот, как и многие другие термины V века, как мы это только что видели у Аристофана, являются еще не стершейся живой метафорой» [1].

Схемата и троп должны различаться от образа. Троп — это наиболее частые способы изменения первоначального значения слов, причем теоретики отбирали то, что они считали художественно целесообразным; так существуют сейчас указания, как подымать тяжести, как ставить при этом ноги, как дышать, как пользоваться работой различных групп мышц; так существовали указания о том, как наилучшим способом изменять обычное значение слова, уточняя познание и воздействие на эмоции.

Понятие об образе, после того когда представление риториков о тропе сменилось представлением об образе как о средстве мышления, было развито и изменено работами Потебни, который интересовался главным образом языковой сущностью переноса значения и считал образ-картину основным элементом в истории языка.

Образность-картинность у Потебни и у Овсянико-Куликовского становилась сама по себе синонимом художественности. Этот термин у потебнянцев лишен характеристики мышления как движения, он, так сказать, не глаголен, номинативен, остановлен.

Овсянико-Куликовский в последних работах своих заметил, однако, что лирика не образна и что хотя можно говорить о развитии темы в музыке, но об образе в музыке можно сказать только с большой неточностью.

Между тем образ есть не только изображение предмета, но и представление предмета при помощи его познания в его движении.

Образ имеет разнообразные формы, связанные с движением познавания мира. Образ — способ познания, а не простое отражение явления. Для получения образа недостаточно начистить стиль до зеркального блеска или резко и неожиданно соединить прежде несоединимые понятия.

---

[1] «Античные теории языка и стиля», Огиз, М.—Л. 1936, стр. 151.

Движение-сопоставление — основное в искусстве.

Приведу хотя бы пример оракула в Греции.

Оракул — это предсказание того, что произойдет, данное в форме неуточненного указания-описания.

Исполнение предсказания — вскрытие образа, в него заключенного. Толкование оракула и различное разгадывание часто являются основой сюжета.

В оракулах, сохранившихся в пересказах историков (вероятно, неточных), использована гадательность всякого предположения о будущем ходе событий. Оракул обычно построен в поэтической форме, и троп служит для создания разноразгадываемости изречения.

Приведу пример.

На Грецию, издавна имеющую флот, наступает огромная армия персов.

Оракул предсказывает, что Афины будут спасены деревянными стенами. В результате оказывается, что спасают Афины корабли, стены (борты) которых строятся из дерева. Корабли афинян оказываются нужнее городских стен, даже рядов тяжело вооруженных воинов. Оборона переходит в наступление.

Первый смысл — о временных укреплениях, преимущественно защищающих порт (так в «Илиаде» защищены были вытащенные на берег корабли),— забывается.

Двусмысленность оракулов широко использована в древнем искусстве.

Иногда то, что звучит в первоначальном предсказании как предвещание зла, в результате разгадывается как весть о неслыханном счастье.

У Апулея Психея прославлена всеми как первая красавица мира, но никто не сватается за нее, в то время как менее прекрасные сестры уже стали женами царей.

Отец обращается к оракулу. Оракул отвечает:

Царь, на высокий обрыв поставь обреченную деву
И в погребальный наряд к свадьбе ее обряди;
Смертного зятя иметь не надейся, несчастный родитель,
Будет он дик и жесток, словно ужасный дракон.
Он на крылах облетает эфир и всех утомляет,
Раны наносит он всем, пламенем жгучим палит,
Даже Юпитер трепещет пред ним, и боги боятся.
Стиксу внушает он страх, мрачной подземной реке.

В результате оказывается, что так описан бог любви Купидон — причинитель сердечных страданий.

Здесь оракул уже обработан писателем и двузначность судьбы искусственно развита.

В оракулах, оставшихся в пересказе историков, строение проще.

Бог в поэтической форме дает предсказание изречением. Вопрошающий сперва разгадывает одно значение — одно движение понятия, а потом постигает другое, которое часто оказывается гибельным для вопрошателя.

Противоречие толкований оракула — обычное зерно античного, исторического и мифологического сюжетов.

Противоречие, заключающееся в поэтическом образе,— свойство, необходимое для художественного освоения мира.

Поэтический образ конкретен, но он не только основывается на сопоставлении, достигаемом различными способами, он сохраняет само сопоставление.

Поэтому к нему нельзя отнести целиком определение К. Маркса:

«Конкретное потому конкретно, что оно есть синтез многих определений, следовательно, единство многообразного» [1].

Сочетания в искусстве отличаются от сочетаний в науке, в которой «целое, как оно представляется в голове, в качестве мыслимого целого, есть продукт мыслящей головы, которая осваивает мир исключительно ей присущим образом — образом, отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира» [2].

Художественное освоение оставляет в общем конкретное, стремясь не терять и не пригашать несовпадающие признаки.

Познавая мир, художник бесконечно приближает свое мышление к объекту, и приближает так, что добивается как бы непосредственного созерцания истины. Иносказание не снимается познанием так, как исход события снимает предсказание-предвидение.

Искусство познает героя и события в конфликтах, и, таким образом, отдельное сохраняется в общем.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 727.
[2] Там же, стр. 727—728.

ОБЩЕПОНЯТНА ЛИ КРАСОТА ПРИРОДЫ И НЕ ТРЕБУЕТ ЛИ ОНА ДЛЯ СВОЕГО ВОСПРИЯТИЯ КАКОЙ-ТО ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ, КОТОРАЯ В РЕЗУЛЬТАТЕ ВЫРАЖАЕТСЯ В ОПРЕДЕЛЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПОСТРОЕНИИ?

Возьмем изображение природы в народном искусстве.

Природа в народном искусстве обычно дается не в описании, а в сравнении, она появляется как параллель к человеческому существованию и тем самым появляется уже измененной.

Сами явления природы, по нашему мнению, не сразу становятся объектами художественного изображения.

Первым точным изображением явлений действительности оказываются звери: буйволы, мамонты изображаются доисторическим человеком точно и характерно.

Обращает на себя внимание, что рисунки зверей и скульптуры зверей сохранились не только на скалах, но и в пещерах. Эти пещерные изображения, вероятно, самые древние. В пещерах темно. Очевидно, изображения не всегда создавались для рассматривания. Явление отпечатано в мозгу, оно воспроизведено, но, может быть, оно является каким-то средством предварить удачу охоты, а не средством для эстетического рассматривания.

Человек, схематически изображенный, является как действующее лицо охоты.

«Пейзаж» является как будто позднее.

В сказках много раз упоминается, но не описывается, лес.

В литературу пейзаж-природа проникла через сравнения; пейзаж появляется как развернутый параллелизм. Более поздний способ введения пейзажных кусков — это пейзаж, как бы списанный с какого-нибудь художественного предмета или, в греческой беллетристике, с картины.

Всем известно знаменитое описание щита Ахиллеса в «Илиаде». Сцен и подробностей так много, что щит должен был бы быть покрыт изображением и снаружи и изнутри, что невозможно, так как выпуклости внутренней стороны щита при ударе ранили бы руку защищающегося им бойца. Щит выкован Гефестом, он изображает небесные явления, которые, вероятно, по мысли поэта, украшали середину щита, и сцены сельских работ; как фон этих изображений упомянут и пейзаж.

Описание дано в XVIII песне «Илиады»: подробно показан «Рыхлый, три раза распаханный пар...» Рассказывается, как чернеет нива за пахарем; все это трудно представимо, потому что здесь цвет нужно было бы передать кованым металлом. Но все это понадобилось поэту.

Вообще описание занимает кусок с 480-й по 610-ю строку, и все это могло быть осуществлено только в большой иллюстрированной книге на многих ее страницах или же фресками большого здания.

Перед нами попытка показать место действия: описание щита — способ ввода пейзажа. Поэтому описание щита бесконечно перерастает характеристику всего остального вооружения.

Более органичны в «Илиаде» описания, разросшиеся из параллелизма. Они не только существуют рядом с основным действием, но и освоены художественно так, что изменяют это действие.

В параллелизмах, может быть, основное то, что ими мы останавливаем внимание, тормозим, увеличиваем длительность восприятия.

О ПЕЙЗАЖЕ

Человечество не сразу осмотрелось на круглом своем обиталище.

За деревьями долго не виден был лес.

Деревья были дровами, а лес — местом обитания зверя.

Земля в ее круглоте, понятие горизонта появляется совсем поздно. Описать обычное точно и отдельно — великое искусство.

Пейзаж появляется в народной песне отдельной строкой.

Народная песня знает и солнце и снега, но лишь в коротком параллелизме. Сравнение как будто нарушает симметрию, оно и похоже и не похоже на то, что освещает.

Окружающий мир ощущается смутно, вспоминается в параллелизме:

Не бела заря занималася,
Не красно солнце выкаталося,
Выезжал тут добрый молодец,
Добрый молодец, Илья Муромец.

Лес существует не сам по себе:

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной убивается...

Совмещение так полно, что оно становится на мгновение замещением.

Природа увидена, но увидена в отрицании и сейчас же сменяется основной темой — человеком.

В русском эпосе описание грома появляется со словом «не»:

Не гром гремит, не стук стучит,—
Говорит тут Ильюша своему батюшке...

Гром описан, сравнен со стуком, указана его прерывность, но цель — показ разговора.

Отрицательный параллелизм вводит природу в искусство, но делает это, создавая из нее условный фон. Пейзаж появляется через человека. Сам человек в искусстве появляется первоначально фиксацией момента его жизненной напряженности,— например, в момент весенней игры, отмечающей время любви.

Человек появляется в момент, выделяющий его из общей, невоспринимаемой событийной связи: в сказке, в чуде, в невероятной случайности, в неимоверном подвиге, в фантастическом путешествии или в превращении.

Попробуем подвести первый итог.

У нас нет оснований утверждать, что красота природы или человеческого лица — это то, что понятно всем, и то, что извечно служит для создания всем понятных произведений искусства.

Явления искусства переживают ту обстановку, в которой они первоначально созданы; они становятся реальной ступенью, на которую ступают для того, чтобы ближе подняться, подойти к самому предмету.

Явления искусства исторически созданы, но, оставаясь в человеческом сознании, они в нем изменяются, сопоставляются в новых сцеплениях, в которых они преодолевают свою условность, автоматичность, ими уже приобретенные, и становятся новым средством конкретного мироощущения.

Развернутый параллелизм окрашивает одно действие другим, но первоначально художник видит то одно, то другое, как бы забывая предмет сравнения.

Но это явление при осознании становится новым художественным средством.

Рубку закованных в медь бойцов Гомер неожиданно сравнивает с внимательным взвешиванием трудолюбивой поденщицей шерсти на весах. Груз для нее драгоценен, она взвешивает как бы затаив дыхание, и тишина неожиданна, когда мы вспоминаем о предмете сравнения:

Башни, грудные забрала кругом человеческой кровью
Были обрызганы с каждой страны, от Троян и Ахеян.
Но ничто не могло устрашить Ахеян; держались
Ровно они, как весы у жены, рукодельницы честной,
Если, держа коромысло и чаши заботно равняя,
Весит волну, чтоб детям промыслить хоть скудную плату.

Необыкновенно тихое, скромное, боязливое взвешивание поденщицы как бы уравновешивает кровавый бой.

В искусство вступают новые предметы познания.

Необычное сравнение служит здесь также средством точного ви́дения *части* описания.

В строе ахеян важна их непоколебимая уравновешенность. Она достигается трудом — вниманием — и может быть нарушена.

Выделены труд и внимательность боевого строя, преодолевающего разнообразие могучих ударов и отдельных стычек.

Бытовых и пейзажных сцен в «Илиаде» немного, но в них сравнения выбираются не случайно. Они берутся как необычные, поразительные и не похожие по тональности.

Смелый боец, вторгшийся в ряды врагов и не боящийся их мечей, Гомером сравнивается с ослом, который забрел на огород и не боится палок выгоняющих. Это так поется не потому, что осел для наивного певца животное, не связанное ни с какими бытовыми или низкими характеристиками, а потому, что здесь важно несходство. Воин стремится к победе, как животное к траве, и именно потому он пренебрегает ударами.

Тут сходно несходное.

Простое, тихое, бытовое появилось в искусстве при стуке мечей.

Редко на берега Греции падает снег; войны были обычнее метелей. Троянцы в «Илиаде» с шумом наступают на прибрежное укрепление ахейцев, защищающее корабли, вытащенные на берег.

Тяжелыми камнями разбивает Гектор ворота крепости. Сыплются стрелы, над всей твердыней раздается стук камней о доспехи.

Сравнение же дается такое: вспоминается, как громовержец,

> Ветры все успокоивши, сыплет он снег беспрерывный,
> Гор высочайших главы и утесов верхи покрывая,
> И цветущие степи, и тучные пахарей нивы;
> Сыплется снег на брега и на пристани моря седого;
> Волны его, набежав, поглощают; но все остальное
> Он покрывает, коль свыше обрушится Зевсова вьюга;
> Так от воинства к воинству частые камни летали.

Здесь безмолвием снегопада передается буря приступа.

Обычные, уже ставшие словарными метафоры, которые, вероятно, и тогда давно существовали,— дождь стрел и град камней — отвергнуты.

Совпадает только один момент: частота падения. Все остальное разнится. Я думаю, певец сам это чувствовал, оттеняя громкое тихим.

Дальнейшее развитие пейзаж получил — и очень не скоро — в греческой беллетристике. Тут пейзаж часто мотивируется описанием картины. В «Дафнисе и Хлое» Лонга все произведение развернуто как комментарий к картине: «...видал картину живописную, повесть о любви. Прекрасна была та роща, деревьями богата, цветами и текучею водой; один родник все деревья и цветы питал».

Картина служит как бы эпиграфом к роману, призывая к особой внимательности к внешнему. В картине описывается такое количество действий, что она оказывается как бы оглавлением прозаического произведения. Такую картину трудно было бы написать, не разделив доски или полотна на целый ряд маленьких кусков. Про нее автор говорит: «...являлась она искусства дивным творением, любви изображением...»

Дальше рассказывалось: «А на ней можно было вот что увидеть: женщины одни детей рождают, другие их пеленами украшают; дети покинутые, овцы и козы кормилицы, пастухи воспитатели, юноша и дева влюбленные, пиратов нападение, врагов вторжение».

Автор хочет, «с картиной соревнуясь, повесть написать».

Но сама повесть изображает не только последовательность картин, а любовное томление, трудность первого

любовного узнавания. Перечисление эпизодов помогает изобразительной стороне повести, но оно традиционно, а новым в повести является то, что на картине не могло быть изображено.

Описания в «Дафнисе и Хлое» дают сведения, которые необходимы для ориентировки, они — как бы эстетизированная ремарка.

«Город на Лесбосе есть — Митилена, большой и красивый. Прорезан каналами он,— в них тихо вливается море,— и мостами украшен из белого гладкого камня».

Описание выверено, из него вычеркнуто все ненужное, дано оно в ритмически повторяющихся одинаковых, наперед читателем предвиденных фразах. Такое описание требует словесных повторов и созвучий.

Надо сказать, что, осознавая поэтику заклинаний, первые теоретики прозы рано оценили значение созвучий; можно сказать даже, что первым приютом рифмы в литературе была проза.

Первая глава кончается словами: «...и море, на берег волной набегая, плескалось на мягком песке».

Выбор предметов изображения ограничен. Он, так сказать, обусловлен миловидностью предметов описания, изображения — сравнения в «Илиаде» часто оказываются демократичнее.

Другие описания, более подробные, опираются на параллелизмы и представляют собой заново понятую песню, в которой выделена событийная часть. Природа увидена потому и для того, что ей подражают герои своей судьбой: «При всеобщем весельи цветущей весенней природы Дафнис и Хлоя, юные, нежные, сами они подражали тому, что слыхали, тому, что видали: слыша пение птиц, они сами пели; глядя, как прыгают овцы, сами они легко скакали...»

Здесь простота предмета описания — результат писательской стилизации.

«Дафнис и Хлоя» — замедленное описание простой, сравнительно мало осложненной введением так называемых общих мест — топов — любви.

Задержка в рассматривании простого, хотя и поэтического, человеческого чувства увеличивала описательные куски произведения, но природа дается отобранно и изысканно. Как экзотика, описана зима на острове и «миловидная» игра — охота на птиц при помощи клея. Такую

охоту позднее описал в своем литературном письме Алкифрон: он ловит черных дроздов для того, чтобы отправить их нежное мясо своему другу.

Круг наблюдений здесь ограничен «миловидностью», приятностью материала, который расположен на обычной событийной схеме: найденные дети, случайности, которые их разлучают, их узнавание и счастливый брак.

Возьмем другое беллетристическое произведение — «Левкиппу и Клитофонта» Ахилла Татия. Сперва дается географическое описание города, краткая, как легенда, надпись на полях карты:

«Сидон — город на море, море Ассирийское, матерь финикиян этот город, народ — отец фиванцев; в заливе — двойная широкая гавань, мало-помалу замыкающая морскую ширь. С одной стороны, справа, где залив образует изгиб, прорыто второе устье, туда тоже вливается вода, и у гавани образуется другая гавань, так что зимовать торговые корабли могут в ней, где море тихо и спокойно...»

Описание могло бы быть частью путеводителя — так точно характеризованы гавань и рейд.

Дальше идет подробное описание картины, но Татий не помещает картину ни в каком определенном месте, и она сама по количеству описанных частностей вряд ли возможна — ее легче всего представить, впрочем, как роспись, вписанную между колоннами и покрывающую как бы фресками различные части здания.

Художник изобразил похищение Европы, которая плывет на быке по морю на остров Крит.

Художник как бы переводит описание с языка живописи на язык слова. Таким образом осуществляется пейзаж.

«У морской воды цвет двойной: у самой земли красноватый, темно-синий подальше в море».

Тут мы видим, что освоение такой простой, казалось бы, вещи, как описание поля или воды, требует художественной культуры, художественных навыков, которые первоначально могут быть заимствованы у другого искусства.

Путь к изображению пейзажа и человека не прост. Прекрасная женщина Мелита описывается как богиня, причем эта героиня Ахилла Татия настолько похожа на статую, что ее принимают за ожившую Афродиту, она, так сказать, сама является процитированной статуей, она и воплотившийся образ богини и соперница богини,

Вне деловой характеристики или описания картины ландшафт не существует в греческой беллетристике. В поэзии дело было сложнее: ландшафт получил свое место как развернутый параллелизм, а также как часть описания путешествия.

Греческая беллетристика вобрала в себя различные жанры и долго не могла отделиться от тех жанров, от которых она происходит; в частности, беллетристика была связана с путешествиями, но это путешествие — больше переход от одной диковинной вещи к другой, чем описание новой обстановки. Диковинки как бы вырезаны из окружения и даны как новеллы-очерки для изображения достопримечательных новинок.

Искусство отображает действительность, но создается это в результате долгой работы, во время которой расширяется возможность отображения, что происходит тогда, когда появляется заинтересованность в отображении. Количество явлений, которые могут быть предметом изображения, долго ограничено. Первоначально изображается природа утихомиренная, освоенная, как бы огражденная, садовая, организованная человеком. Такой способ изображения будет держаться долго.

Люди, с которыми Боккаччо ушел из города во время чумы, попали в богатые поместья и видят природу, как бы заключенную в рамки. Писатель выбирает пейзаж, дорожа, как естественными кулисами, границами долин и аллеями, густота которых закрывает даль.

Пейзаж в «Декамероне» связан с картиной того времени и строгой замкнутостью пейзажного построения и тем, что обычно пейзаж построен по вертикали; например, посмотрим пейзаж во вступлении к III дню. Дворец расположен на холме «несколько выше долины». Вода из фонтана обтекает вокруг луга.

В конце VI дня описана Долина Дам; ее поверхность «...была такая круглая, точно она обведена циркулем...».

Она «...окружена шестью не особенно высокими горами, а на вершине каждой из них виднелось по дворцу... Откосы этих пригорков спускались к долине уступами, какие мы видим в театрах, где ступени последовательно располагаются сверху вниз, постепенно суживая свой круг».

Природа описана как нечто прежде показанное на картине и в декорации.

Дикая природа мало была показана в античной беллетристике и даже в научной литературе.

Отметим, что хотя у Сафо бывают точные пейзажные описания, но в стихах дается не столько сам пейзаж, сколько его преображение под влиянием эмоций.

Поэтесса, например, видит, что зеленее стала трава, когда подошел ее любимый.

В прозе было не так.

Мы уже говорили о тесной связи прозы художественной с прозой деловой.

Для Тита Ливия Альпы — препятствие, которое преодолевают войска Ганнибала. Попутно дается пейзаж. Природа и сами животные Альп даны как дикие, безобразные, как бы съежившиеся от холода.

Человек должен был еще вырасти для того, чтобы осмотреться. Пейзаж поэтически развернуто дается в «Слове о полку Игореве», за этим произведением лежит уже большой, пройденный художественным сознанием путь, большой опыт, в котором в основу положена народная песня. Кроме того, ее материал разложен, углублен, исследован под влиянием древнего искусства и, может быть, как говорит профессор И. П. Еремин, искусства, связанного с древними риториками, которые несомненно были известны русскому читателю и в пересказах и в переводах. Статья «О образех» входила в «Изборник» Святослава 1073 года; к тому времени, когда писались летописи, когда создавалось «Слово о полку Игореве», уже осознавалась и поэтика.

Но в «Слове о полку Игореве» мало показа обычного.

В «Слове о полку Игореве» много пейзажных подробностей, но они даются как черты, характеризующие далекую степь, то, что потом называли «диким полем».

Выпуклость земли, похожая на выпуклость щита или поверхность шлема (ерихонки), закрыла русскую землю; она за горизонтом. Так я понимаю слова:

О Руская земле, уже за шеломянем еси!

Предполагалось, что шеломянь — это холм, но по дороге Игорева полка нет холмов.

Говорили в словарях старого русского языка, что шеломянь — холм,— и приводили пример, что враг обошел Суздаль «за шеломянем». Но Суздаль стоит на высоком

месте, кругом его ополье. Враг обошел город за горизонтом.

В «Слове о полку Игореве» земля уже круглеет, осознание ее созревает.

Уйдя далеко от родины, люди удивляются новому или тому, что кажется им знамением, предсказанием.

Лисицы лают на красные щиты: затмилось солнце. С затмения солнца и выхода в дикое поле в «Слово» входит описание. Отмечается новое и странное. Отмечается оно как знамение, то есть имеет дополнительное, смысловое значение. Воины видят в небе четыре солнца; такое явление бывает, но здесь это отмечено как предсказание гибели войска.

Отмечены степные зори.

Певец рассказывает о том, что было увидено, но рассказывает потому, что у него есть не только опыт народной песни, но и опыт греческих писателей.

В античной литературе описание неведомого, невероятного, зловещего и бедственного предварило описание обычного на века.

Далеко надо было отъехать Одиссею, чтобы он начал видеть мир.

Страбон отмечает, что Одиссей увидел мир, будучи поднят высокой волной.

Свой дом Одиссей увидел тогда, когда дом обновился долгой разлукой.

Человек двигается в искусстве к самому себе очень длинным и долгим путем; когда он хочет увидеть себя, ему нужно остановиться, задержаться повторениями, сравнениями или увидеть героя в неожиданной обстановке.

Крестьянин, увлекающийся лубочной книгой с подвигами иноземных рыцарей или плачущий над Библией, не всегда видит обстановку вокруг себя.

Возьмем, например, почти моего современника — мужика, который мог проходить по дороге, идущей мимо Ясной Поляны, в то время, когда Толстой, еще не очень старый, жил в этом поместье.

В «Мальве» Горького для крестьянина Якова море — пустое пространство, плоскость; в эстетическом качестве море существует в восприятии Мальвы, и это противопоставлено восприятию крестьянина, который здесь видит только большую плоскость:

«— Ежели бы все это земля была,— воскликнул Яков, широко размахнув рукой.— Да чернозем бы! Да распахать бы!»

Фраза «море смеялось» заключает в себе только два слова. Но появилась она, выросла она на корнях, которые уходят глубоко в прошлое. Море смеялось не для всех. Для того чтобы увидать, что море смеется, чтобы ему эстетически обрадоваться, должны были пройти тысячелетия. Греки Ксенофонта, пройдя через Кавказ, радовались морю не эстетически — море было для них дорогой к родине.

Разность ви́дений в рассказе Горького дает столкновение различных сменяющихся жизнеотношений.

Раскрытие сущности явлений в искусстве первоначально дается путем выбора вещей изумительных.

Изумление заставляет нас сдерживаться и как бы отступать перед невероятным, узнавая новое в знакомом.

Черты реального мира являются в искусстве не сами по себе, а как часть системы художественного произведения и потом существуют тоже не самостоятельно, а, переходя в систему-сцепление, отражают действительность не зеркально.

Гоголевское описание Днепра, начинающееся словами «Чуден Днепр...»,— это часть повести «Страшная месть», и там это описание существует вместе с показом характеров героев и их невероятной судьбы.

Явления психологического параллелизма, опыт фольклора существует в гоголевской вещи, но существует в перевоплощенном виде. Существует и романтизм восприятия, но он композиционно обоснован.

Предыдущие моменты сознания, предыдущие художественные произведения становятся понятными по-старому или по-новому тогда, когда они становятся необходимыми в силу новых жизнеотношений, новых жизненных условий, причем человеческое сознание, говоря в общем и целом, расширяет свое понимание мира, осваивая все новые и новые его стороны и на основе старого опыта по-новому приближаясь к познанию явлений.

Толстой, ведя дневники, всю жизнь задавал себе задачу, как бы сняв обычное представление о красивом, увидеть точно и ясно все то, что окружало его.

Он как бы вел дневник пейзажа, начав эту работу в то время, когда писал «Роман русского помещика».

Пейзаж может быть красивым, потому что понятие красивого народ прежде всего прилагает к явлениям зрительным. Толстовские пейзажные записи красивы, но красивы они по-новому, и именно тем, что в них введены прежде не эстетизированные моменты; они увидены как бы внезапно проснувшимся человеком. Человек, знающий природу, оценивает ее как земледелец. Эти записи не похожи на пейзажный параллелизм, на те пейзажные куски, которые были отобраны народом для песни, они конкретнее песенных.

Толстовские пейзажи из «Записных книжек» не были до конца использованы им в литературе, хотя он много раз перечитывал свои записи.

Нет таких кусков в русской литературе до сегодняшнего дня.

Бунинские пейзажи беспредметно-бесцельны.

В толстовских пейзажных записях все время присутствуют крестьяне, для многих помещиков «мужичонки».

Одна из записей дает прямое противопоставление: «Вчера винный поверенный Беленко, красный, как говядина, старичок, знающий околодок, как свои карманы, рассказывал В[асилию] про соседние имения. Большую часть описаний он начинал так: «Тоже мужичонки разорены, но богатое имение» [1].

Описания точны, многопредметны, слитны. За природой земледельца и охотника все время стоит мужик. «Летний июньский вечер в самом начале, 5-й час, рожь начинает колоситься трубкой,— темно-зеленая, и трава такая же. Мимо кустов травы и низких дубовых кустов все как будто мелькают серенькие зверьки, как будто зайцы. Это тени облаков» [2].

Сравнение осталось в природе. Наблюдения точны, ясны. Ветер передается описанием: «... тополи бледными сторонами листьев выворочены». В другом месте: «Тропинка в колосящейся ржи. Тучи сизые над березовой рощей, сырость в лицо, но тихо, не шелохнется. Как будто все чего-то ждет с благоговением» [3].

За пейзажем все время тревога и совесть.

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 47, Гослитиздат, М. 1928—1958, стр. 180. Далее по этому изданию.

[2] Там же, стр. 177.

[3] Там же.

Для того чтобы сделать какое-нибудь дело, надо произвести усилие; для того чтобы сосредоточиться на деле, тоже нужно усилие и время.

Обычно дело совершается не сразу: усилие надо повторять, наращивая.

На этом основан тот способ рассказывания, при котором событийная сторона передается с нарастающими повторениями.

Иногда вся цепь нарастающих усилий в конце опровергается — кончается ничем.

Всего чаще мы видим цепь нарастающих с повторением усилий в детских сказках.

Приведу пример.

Все знают сказку «Репка»: она очень распространена, хотя и редко записывалась; в сборнике Афанасьева, которым мы пользуемся, она напечатана под номером 80.

Приведу здесь только первую половину сказки, заранее предупреждая, что вторая половина окажется неожиданной.

В первой половине любопытны нарастание усилия через повторения «тянут-потянут» и повторяющаяся развязка усилия «вытянуть не могут».

Сила, которая прилагается, мала, хотя и цель ничтожна. Цепь существ, связанных в одном усилии, немощна.

Так же построена сказка про яичко, которое не могли разбить ни дед, ни баба, но хвостиком смахнула мышка.

Потянем знакомую нам с детства репку.

«Посеял дедка репку; пошел репку рвать, захватился за репку: тянет-потянет, вытянуть не может! Сóзвал дедка бабку; бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не можут! Пришла внучка; внучка за бабку, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не можут! Пришла сучка; сучка за внучку, внучка за бабку, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не можут» [1].

Все резервы рабочей силы в хозяйстве деда и бабы уже исчерпаны. Но сказка продолжается. Может быть, она продолжается потому, что вся основана на монотонном

[1] «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, в трех томах, т. I, ГИХЛ, М. 1957, стр. 131.

повторении одних и тех же слов. Вторая ее часть служила для убаюкивания ребенка. Первая иронична и вызывала у слушателя улыбку, так как нарастание усилий явно не соответствовало ничтожности сопротивления.

Вторая часть усыпляет внимание. Даю вторую половину сказки по записи Афанасьева.

«Пришла нóга (?). Нóга за сучку, сучка за внучку, внучка за бабку, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не можут!..» (и так далее, до пятой нóги). «Пришла пя́та нóга. Пять ног за четыре, четыре нòги за три, три нóги за две, две нóги за нóгу, нòга за сучку, сучка за внучку, внучка за бабку, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянули репку!»

Все это непредставимо; схема нарастания стала преобладать над картиной появления новых элементов нарастания.

Повторений, разно осмысливаемых, в искусстве очень много. Они не менее характерная черта этого рода познания мира, как и то, что носит понятие — образ.

Как мы уже говорили, сам образ включает в себя движение.

Повторения, о которых мы говорим, не просто повторения, а развитие образа. Перед нами все время нарастающее усилие, которое иногда имеет сюжетное завершение, неожиданное разрешение, которое снимает все повторения.

В сказке, повествующей о том, как звери построили себе дом и как медведь уничтожил этот дом, идет нарастание событий, сопровождающееся повторениями, потом все кончается гибелью зверюшек под тяжестью медведя.

Все знают сказку «Колобок». Колобок, испеченный стариком и старухой из последней муки (Афанасьев, сказка № 36), убежал.

Эта сказка, так сказать, бытовая. Вся обстановка рождения колобка связана с очень бедным бытом и с определенными местами хранения муки, причем способ собирания муки повторяется два раза. Сперва он дается в приказе старика, а потом в действии старухи:

«Просит старик: «Испеки, старуха, колобок». — «Из чего печь-то? Муки нету». — «Э-эх, старуха! По коробу поскреби, по сусеку помети; авось муки и наберется».

Взяла старуха крылышко, по коробу поскребла, по сусеку помела, и набралось муки пригоршни с две. Заме-

сила на сметане, изжарила в масле и положила на окошечко постудить»[1].

Колобок — это не какой-нибудь отвлеченный бродячий мотив, это последний кусок лакомящихся бедняков. Отсюда и сметана, соединенная с поскребышами муки.

Колобок убежал от стариков и последовательно уходил от зайца, волка, медведя. Каждому этому зверю колобок поет одну и ту же песню, в которой описывает способ приготовления колобка и бегство его. Песенка звучит так:

Я по коробу скребен,
По сусеку метен,
На сметане мешон
Да в масле пряжон,
На окошке стужон;
Я у дедушки ушел,
Я у бабушки ушел,
У тебя, зайца, не хитро уйти!

Колобок—хвастун. С каждым его новым уходом песня нарастает.

Сказка основана на повторяющемся и ритмически нарастающем движении, а кончается она хитростью лисы.

Именно то, что колобок увлекся рассказом о своей хитрости, причина его гибели. Лиса съела колобок.

Такие медленные сказки очень обычны по своему сюжетному строению. Простое событие развернуто в длинное исследование. Сказочник как будто любуется, вероятно, вместе со слушателями (здесь со слушателем-ребенком) медленно развертывающимися, повторяющимися событиями.

Так строятся детские сказки.

При анализе явлений природы обычен вопрос — почему?

При анализе явлений искусств, которые существуют, построенные человеком, и сохраняются им на долгие времена в своей памяти, законен и вопрос — зачем?

Не только почему, но и зачем.

В воспоминаниях Толстого есть интересный кусок, в котором он хочет понять, почему он помнит определенные моменты прошлой жизни.

Толстому кажется, что он помнит, как его пеленали. Он не знает, были ли это свивальники или его связывали,

[1] «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, т. I, стр. 53,

чтобы он не расчесывал лишаи, но он помнит ощущение несвободы.

Ему хочется свободы, она никому не мешает, а его мучают: «Им меня жалко, и они завязывают меня, и я, кому все нужно, я слаб, а они сильны».

Вероятно, это не только воспоминания, но и сравнение. Толстому хочется переменить жизнь. Но он связан, связан близкими; близкие мучают его и лишают свободы.

Другая запись закрепляет то, что Толстой не помнит. Он хочет понять законы забвения.

«Природа до пяти лет — не существует для меня. Все, что я помню, все происходит в постельке, в горнице. Ни травы, ни листьев, ни неба, ни солнца не существует для меня. Не может быть, чтобы не давали мне играть цветами, листьями, чтобы я не видал травы, чтобы не защищали меня от солнца, но лет до 5—6 нет ни одного воспоминания из того, что мы называем природой. Вероятно, надо уйти от нее, чтобы видеть ее, а я был природа».

Сестру Машеньку Толстой тоже вообще не помнит, зато он помнит, как вместе с этой Машенькой он боялся Еремевны:

«Еремевна» было слово, которым нас, детей, пугали. И, вероятно, уже давно пугали; но мое воспоминание о ней такое: я в постельке, и мне весело и хорошо, как и всегда, и я бы не помнил этого, но вдруг няня или кто-то из того, что составляло мою жизнь, что-то говорит новым для меня голосом и уходит, и мне делается, кроме того, что весело, еще и страшно. И я вспоминаю, что я не один, а кто-то еще такой же, как я (это, вероятно, моя годом младшая сестра Машенька, с которой наши кроватки стоят в одной комнатке), и вспоминаю, что есть положок у моей кроватки, и мы вместе с сестрою радуемся и пугаемся тому необыкновенному, что случилось с нами, и я прячусь в подушки, и прячусь и выглядываю в дверь, из которой жду чего-то нового и веселого. И мы смеемся, и прячемся, и ждем. И вот является кто-то в платке и в чепце, все так, как я никогда не видал, но я узнаю, что это — та самая, кто всегда со мной (няня или тетка, я не знаю), и эта кто-то говорит грубым голосом, который я узнаю, что-то страшное про дурных детей и про Еремевну. Я визжу от страха и

радости и точно ужасаюсь и радуюсь, что мне страшно, и хочу, чтобы тот, кто меня пугает, не знал, что я узнал ее. Мы затихаем, но потом опять нарочно начинаем перешептываться, чтобы вызвать опять Еремевну».

Еремевна — как бы и реальность, и в то же время она и не реальность. Поэтому она должна все время восстанавливаться, повторяться, напоминаться. Иллюзия Еремевны мерцает, к ней театральное отношение.

Заметим, что реальная Машенька запомнилась только рядом с вымышленной, но много раз повторенной Еремевной.

Детская игра со страхом закрепила детские воспоминания.

Именно в детских сказках больше всего повторений, которые представляют собой или простое повторение, или повторение-анализ.

Толстой в своих воспоминаниях здесь дает и описание того, что можно назвать мерцающей иллюзией. Дети то верят, то не верят и жаждут повторения страшного.

Повторения эпоса не равные повторениям в сказке — они драматичнее и иначе сцеплены.

В описании боя Роланда с сарацинами певец рассказывает о том, как рыцарь убил сарацина своим рогом, сделанным из слоновой кости.

Рог при этом разбивается вдребезги.

Свою боевую перчатку Роланд отдает богу, как верховному сюзерену; за перчаткой слетает ангел. Свой меч Роланд хочет и не может разбить.

Традиционное толкование этого места состоит в том, что певцы описывали реликвии, сохранившиеся в разных монастырях, но из этих реликвий рог и боевая перчатка уничтожаются. Поэтому традиционное толкование вряд ли верно: если даже где-нибудь и показывали боевую перчатку Роланда, то вряд ли при этом еще пели о том, что она была взята на небо.

Вернее дать другое толкование — стилистическое.

В эпосе выезд богатыря, а перед этим седлание коня, бой и перипетии боя — все дается ступенчато.

В данном случае ступенчатость связана с рыцарским вооружением.

Нужно сказать, что аксессуары рыцаря были выделены в средневековом сознании и даже входили метафорами в его жизнеописание.

Герой погибает. Певец показывает ступени гибели, по которым бесстрашно сходит рыцарь к смерти.

Образ грандиозен и привлекателен, и певец хочет, чтобы слушатель увидел героя многократно, во всех изменениях и поступках.

Не надо представлять себе частное стилистическое решение, свойственное определенной эпохе, как общее решение. «Характер», так, как его мог бы понимать творец или творцы «Песни о Роланде»,— нечто иное, чем то, что подразумевали под словом «характер» писатели XVIII века, и иное, чем то, что под этим же словом подразумевал Толстой.

Рыцарь Роланд обладал многими аксессуарами: рыцарским рогом, рыцарским мечом, рукавицами, и все эти аксессуары были не только частями его вооружения, но и были как бы частями его характеристики.

Поэтому и былина очень подробно описывает вооружение богатыря: способ оседлания коня, качество подпруги, застежек на сбруе.

Все это части, из которых складывается характеристика воина.

Д. С. Лихачев в книге «Человек в литературе древней Руси» глубоко показал значение аксессуаров в русской иконописи, их смысловой, характеризующий главный образ характер.

Приводя пример из Ипатьевской летописи, под годом 1289-м он пишет, что каждая добродетель в князе в летописной характеристике надета на нем, как доспех, и пишет дальше:

«Еще отчетливее сравнение добродетелей князя с его одеянием в пространной посмертной характеристике волынского князя Владимира Васильковича. «Ты правдою *бе оболчен,*— обращается к нему летописец,— крепостью *препоясан* и милостынею яко гривною утварью златою *украсуяся,* истиною *обит,* смыслом *венчан»* [1].

Князь как бы полностью растворяется в окружающей его феодальной среде в отвлеченных добродетелях, становясь до предела абстрактным.

«Ты бе, о честная главо,— продолжает летописец,— нагим одеяние, ты бе алчющим коръмля и жажющим во

---

[1] Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, АН СССР, М.—Л. 1958, стр. 36.

вьртыпе оглашение, вдовицам помощник и страньным покоище, беспокровным покров, обидимым заступник, убогим обогатение, страны приимник»[1].

Материал, на котором осуществляются эпические повторения в сцене гибели Роланда,— это тот материал, который понятен автору эпохи феодализма. Он мыслит этими аксессуарами.

Сцена гибели героя расчленяется на моменты его разоружения.

Меч и рог как бы становятся предметами, слава и гибель которых ступенчато развивается, замедляя весь эпизод гибели рыцаря.

Меч разбит о камень, рог становится последним оружием рыцаря в схватке его с сарацином. Перчатка берется ангелом для передачи богу, как верховному сюзерену.

ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН И ЕГО ОБЩИЕ МЕСТА — «ТОПЫ»

Греческий роман обладает своей закрепленной поэтикой, пользуется для своего развития целым рядом повторяющихся положений. Обычно повествование начинается с того, что юноша и девушка божественной красоты встречаются, затем их разлучают, они испытывают множество разнообразных приключений — нападение разбойников, кораблекрушения, заключение в тюрьму. Обычно в первой трети романа героиню, а иногда и героя начинают считать мертвыми, но потом они оживают.

Действие сопровождается повторными темными, невнятными предсказаниями и снами, которые в результате осуществляются, но не буквально, а с неожиданным переключением смысла, так сказать метафорически.

Таким образом, следующие одно за другим приключения при помощи предсказаний затрудняются так, как сейчас затрудняют ложными разгадками детектив. В древнем «приключенческом романе» вместо современных различных толкований преступления происходили различные толкования предсказаний, а сами приключения становятся разгадками: читатель соображал — вот как надо было понимать предсказание.

---

[1] Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, АН СССР, М.— Л. 1958, стр. 36.

Сами приключения были очень остры: влюбленных приговаривали к смерти, клали на крест, но не успевали прибить к нему, готовились поднять на дыбу, но не подымали, а главное — герои становились все время перед нравственными искушениями: женщин соблазняли мужчины, причем мужчины властные — атаманы разбойников, цари, хозяева, которые владели женщиной, как рабой.

Мужчин соблазняли прекрасные царицы, жены королей и жены хозяев.

Целый ряд «общих мест» произведений греческой беллетристики пережил тысячелетия. Кораблекрушения, так же как и похищения разбойниками, встречаются в средневековом романе и новелле; об этом мы будем говорить, разбирая «Декамерон» Боккаччо; они встречаются в романах Дефо, Смоллета, Вольтера, Вальтера Скотта, Купера, Жюля Верна и сотен других авторов.

Здесь мы должны различать возможность факта и частоту его художественного использования.

Кораблекрушения, конечно, происходили.

Люди похищались разбойниками.

У поэта середины VII века до нашей эры Архилоха встречается проклятие: он желает другу, который ему изменил, чтобы тот попал с кораблем в бурю и не потонул бы, а попал в плен к жестоким фракийцам и у них

...настрадался бы, рабскую пищу едя.

Если мы знаем, что такой могущественный человек, как Юлий Цезарь, попал в плен к пиратам около острова Фармакуссы и сидел в плену почти сорок дней и был выкуплен за пятьдесят талантов,— а все это засвидетельствовано Светонием,— то, конечно, мы имеем право предполагать, что простые люди попадали в плен часто.

Все это возможно, но в общем корабли доходили до пристани, куда их направляли. В романах же кораблекрушения обычны, как дождь в Батуми, и повторяются из книги в книгу, причем на одну книгу приходится несколько аварий. Прекрасная женщина попадает в плен, ее ведут к атаману разбойников, и тут начинаются перипетии. Представления о них могут дать кинофильмы с пиратами, в которых прекрасную женщину берут в плен, приводят в огромную каюту, середину которой занимает косо поставленная, нагло широкая и нахально богато уб-

ранная постель, но капитан пиратов вежлив, и женщина остается верной своему мужу или жениху.

Точно так же, конечно, бывали случаи, когда человека считали мертвым, а он был жив и возвращался. При отсутствии налаженных путей люди пропадали надолго и часто навсегда и без вести. Был даже обычай ставить пропавшим без вести гробницы. В этих гробницах не было трупа; звали их кенотафиями. Но в романе Ахилла Татия героиню убивают три раза: первый раз героиню убивают на глазах героя; внутренности ее вынимают, жарят и съедают. Все это происходит в 15-й главе III части. Следующая глава посвящена сетованию героя, после этого героиня воскресает, и в следующей главе объясняется, что она была убита театральным мечом. Такова первая смерть.

В IV части Левкиппа сходит с ума, потом ее берут в плен, и разбойники снова на глазах героя убивают его жену. Потом оказывается, что вместо нее убили другую, одетую в ее платье женщину. Третья мнимая смерть Левкиппы не совершается на глазах героя, об этом только рассказывают ему в тюрьме.

В романе Харитона «Повесть о любви Херея и Каллирои», поверив клеветникам, герой убивает свою жену ударом ноги в живот. Мертвую хоронят, разбойники грабят могилу, и Каллироя оказывается живой. Она попадает в неволю, здесь узнает, что погиб ее муж, она воздвигает ему памятник; таким образом, мы видим две ложные гробницы, ибо потом женщина узнает, что муж жив, и т. д.

Рассказы о кораблекрушениях тоже долго питали беллетристику.

Приключенческие книги, если говорить про книги, заключающие в себе путешествия,— это более книги о кораблекрушениях, чем книги о плавании кораблей по морям.

Силу моря человек ощутил в кораблекрушении, и римский писатель характеризует сердце моряка как сердце, трижды обшитое дубовыми досками, как будто плавал в море сам человек — его сердце, скрипя от страха.

В средние века итальянцы плавали, вероятно, больше всех европейцев. Кораблекрушений и захватов кораблей разбойниками в «Декамероне» Боккаччо очень много. Они описаны в четвертой и в седьмой новелле II дня, в четвертой новелле IV дня и в первой новелле V дня.

Рассказов о погребении живого человека в могиле еще больше. Об этом рассказывается в пятой новелле II дня, причем новелла переосмысливает этот рассказ: в могиле оказывается погребенной не прекрасная женщина и не возлюбленный ее супруг, а молодой гуляка, который и в могилу-то залез, чтобы ограбить погребенного в ней епископа, а спасен был из могилы новыми грабителями — священнослужителями этой же церкви.

В девятой новелле того же II дня муж приказывает убить свою жену и считает ее убитой, а она жива и спасается. В восьмой новелле III дня некий Ферондо, отведав порошка, похоронен как мертвый. Аббат мучает его, а потом освобождает из могилы, и простак считает себя воскресшим. Это положение использовано в романе Вальтера Скотта «Айвенго».

В десятой новелле IV дня жена врача кладет своего любовника, одурманенного сильным снотворным и сочтенного ею мертвым, в ящик, ящик похищают, а мнимый покойник оживает.

В четвертой новелле X дня некий Джентиле извлекает из гробницы женщину, любимую им и мужем принятую за умершую; она была похоронена беременной, спасенная из могилы, она рожает, и благородный любовник возвращает ее и ребенка мужу.

Мы можем спросить: а есть ли нам до всего этого дело? Мы можем сказать: пускай лежат в своих могилах эти мнимые мертвецы, ведь самые новеллы эти в большинстве своем не принадлежат к лучшему в «Декамероне».

Но посмотрим, что отобрано из этих трагических случайностей, что мы смотрим сейчас в театрах как драму, балет и кинопредставление.

Вспомним «Ромео и Джульетту». Историю Ромео и Джульетты — рассказ о вражде их родителей, о гибели любящих — Шекспир взял из новелл Маттео Банделло. Этот прекрасный новеллист, сочинитель и записыватель многих историй, жил с 1485 по 1561 год и почти пятьдесят лет собирал свои новеллы. Одна из знаменитейших его новелл — это «Всевозможные злоключения и печальная смерть двух влюбленных: один умирает, приняв яд, другая — от великого горя».

Это и есть история Ромео и Джульетты.

История, которую рассказывает про них новеллист, им самим считается достоверной, но он говорит, что все

это произошло в Вероне между 1301 и 1304 годами, при правлении Бартоломео делла Скала, то есть почти за двести лет до рождения новеллиста.

Рассказ обставлен многими подробностями: Ромео вскрывает гробницу, в которой погребена его жена, при свете потайного фонаря; подробно рассказывается, как приготовляются подпорки для крышки гробницы. Все сообщается как достоверное, но все напоминает нам и новеллы Боккаччо, и греческую беллетристику. Муж считает свою жену мертвой — она оживает, не сразу узнает своего мужа, потом радуется ему, а он умирает на ее руках. Она умирает в результате не от снотворного порошка, который дал ей добрый монах Лоренцо, а от горя.

Но разве мы можем сказать, что перед нами странствующий сюжет? Дело не в том даже, было или не было это происшествие, так подробно рассказанное, дело не в том, не подал ли один из эпизодов романа Апулея[1] или иная новелла мысль монаху попробовать выдать спящую за мертвую. Смерть ходит вокруг нас, вычеркивает имена, берет свою дань, но извиняется она редко и только в новеллах.

Шекспиру старая история понадобилась, чтобы показать, как относятся друг к другу люди, которые попеременно считают себя мертвыми, исследовать их в этих трагических и необычных обстоятельствах.

Миф о Прометее вечен, Титан был прикован к горам Кавказа тогда, когда в Греции еще рубили каменными топорами и берегли искры огня в пепле. Но Эсхилу нужна была борьба Прометея с Зевсом. Прикованный Титан продолжает спорить, выявляет в себе новое человечество.

В этом душа греческой трагедии.

В. Ярхо пишет: «У нас принято переводить термин «драма» словом «действие», хотя если говорить о действии в физическом смысле, то его гораздо больше в одной песне «Илиады», чем во всех трагедиях Эсхила, вместе взятых. В отличие от других греческих глаголов, обозначающих действие как направленное к определенной, конкретной, практической цели, глагол «дран», от которого происходит «драма», обозначает действие как проблему, охватывает такой отрезок во времени, когда че-

---

[1] Книга десятая. Эпизод с врачом и женщиной-отравительницей.

ловек *решается на действие, выбирает* линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор» [1].

Человек не волен в своих выдумках.

Выдумки он берет такие, которые удовлетворяют правде, которые составляют своим вымыслом как бы выписку из действительности, экстракт из нее и ее осмысленное сокращение, где простая последовательность событий дана в обостренной, логически-эстетической связи.

Если бы этого не было, то рассказы о мнимых могилах не повторялись бы в «Тысяча и одной ночи», а их так много, например, в рассказе о Ганиме-ибн-Айюбе — халиф плачет над могилой, а могила пуста, и невольница уже попала к другому и полюбила его.

Иногда могила не пуста: в ней лежит кукла, и халиф плачет над куклой, и только из разговора рабынь, когда забылся владыка в полусне, слышит он о поддельности могилы.

Необходимость таких положений объясняется тем, что рассказ о смерти дает нам мотивировку отсутствия главного героя, рисует мир без него и в то же время, показав необходимость существования героя в измененном виде, изображает обстановку вокруг вернувшегося.

Мотивировка эта не единственна: герой может быть в заключении, он может отказаться от дел.

В большей части «Илиады» основной герой Ахиллес отсутствует на поле битвы. Воспето само отсутствие героя, его гнев, который изменил взаимоотношение сил.

Одиссей в «Одиссее» рассказывает о себе. «Одиссея» не только рассказ о путешествии героя, но и анализ того, что произошло при отсутствии основного героя.

Содержание произведения отвечает потребности познать действительность, а построение служит способом обострить описание всеми способами, в том числе и представлением о том, что герой погиб. Вот почему такая тема, как муж на свадьбе своей жены, заняла столько места в эпосе; одно перечисление повторений мотивов у Веселовского занимает десятки страниц.

Живой погребенный человек — это крайнее обострение бедствий. «Путешествия Синдбада-морехода» содержат

---

[1] «Образ человека в классической греческой литературе и история реализма».— «Вопросы литературы», 1957, № 5, стр. 73.

много материала из книги IX века ибн Хордадбеха «Книга путей и царств»; немало отдельных частностей взято из «Чудес творений» аль-Казвини (XIII век) и «Чудес Индии» — сборника рассказов о различных диковинках, вложенных в уста мореплавателя Бузурга ибн-Шахрияра из Рамхурмуза (X век).

Семь путешествий совершил знаменитый араб и много увидел, вернее — вспомнил по описаниям.

Каждое путешествие — это рассказ о гибели.

Синдбада считают мертвым, товары, положенные им на корабль, считаются вымороченными, но герой возвращается снова и снова.

Один раз он возвращается даже из могилы, в которую его закопали живым вместе с его женой.

Я не думаю, что греческий роман дал основание для всех таких выдумок.

Основанием является та трудность путешествия, которая в арабских сказках дается как оправдание богатства.

Общие места — топы — именно потому повторяются, что они выражают какую-то сущность, но, повторяясь, они изменяют свою сущность.

Разными способами, в разное время появляется тема воскресающего мертвеца. Эта условная тема позволяет нам проследить цели сюжетных построений так, как пена и щепки, плавающие по поверхности воды, позволяют нам увидеть взаимоотношение струй единого течения.

О ТОМ, КАК СТАРОЕ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В НОВОЕ

В новом европейском романе возвращение мертвого не редкость. В романе Т. Смоллета «Приключения Родрика Рэндома» так возвращается отец героя, которого все считают погибшим. Между тем он счастливо богател в колониях.

В европейском романе рассказы о мнимо умерших часто связаны с кораблекрушениями или с потоплением в реке. Например, у Диккенса в романе «Домби и сын» пропадает Вальтер — юноша, в которого влюблена Флоренс Домби. Злой отец невесты, как в сказке, отправил человека, которого он хочет погубить, в далекое путешествие; скоро приходит весть, что Вальтер погиб при кораблекрушении.

История Флоренс развивается при отсутствии любимого, не теряя интереса и выигрывая в реальности.

Вскоре пропадает и торговец навигационными инструментами — дядя Вальтера, который поехал искать своего племянника по морям. Оба возвращаются в роман благополучно, пробыв вне действия некоторое композиционно необходимое время.

В другом романе Диккенса — «Наш общий друг» — героя считают мертвым, думают, что он брошен убийцей в реку, но он не только жив, но даже женат на той самой женщине, которой он был предназначен, и даже имеет от нее ребенка.

В последнем романе Диккенса «Тайна Эдвина Друда» тоже идет повествование о мнимом мертвеце.

У Дюма в романе «Граф Монте-Кристо» человек попадает в тюрьму, из тюрьмы его в мешке бросают в море, а он жив и мстит своим врагам. Одним из врагов закопан был младенец в землю, но тот жив и оказывается человеком, которого обвиняет прокурор. Этот очень эффектный номер повторен в индийском фильме «Бродяга». Оживают мертвецы в романах Стивенсона, оживает Шерлок Холмс, Рокамболь.

Андрея Болконского в «Войне и мире» считают мертвым: «Старый князь не хотел надеяться: он решил, что князь Андрей убит, и, несмотря на то что он послал чиновника в Австрию разыскивать след сына, он заказал ему в Москве памятник, который намерен был поставить в своем саду...»

Памятник был традиционной кенотафией, но Андрей возвращается.

У Чернышевского в начале романа «Что делать?» показывается смерть героя. Герой и застрелился и утонул. Это делается потому, что нужно было при мнимой смерти уничтожить тело, объяснить отсутствие трупа.

Проблемный роман здесь иронически цитирует условность авантюрного романа; ирония подчеркивается дальше в беседе автора с читателем.

Толстой в пьесе «Живой труп» устами цыганки напоминает о решении Чернышевского.

Федя исчезает, и труп его опознан по ошибке.

Здесь оказывается, что смерть при нелепой жизни — единственное решение. Человеку в условиях тогдашнего

общества надо было умирать для того, чтобы жить правильно.

Если же он считался умершим, но оживал, то все конфликты, которые разрешила бы смерть, оживали заново.

Над постелью умирающей в родильной горячке Анны Карениной происходит примирение мужа и любовника, торжествует христианская мораль, но для этого торжества должен умереть Вронский; он не умирает случайно, не умирает и Анна, и тогда воскресает конфликт.

Представители теории заимствования очень любили аналогии, выискивая всюду повторения. Для того чтобы один предмет легко мог быть сравнен с другим, предмет этот схематизировали, излагая вкратце; в этом коренилась дополнительная опасность.

Для обобщения упрощали предметы, старались их определить наиболее общим способом, определение как бы пустело.

Сам А. Н. Веселовский писал в статье «История или теория романа?»:

«Это так же прозрачно, как скелет, с которого сорвали живое тело, так обще, что в этом пустом пространстве помещаются, исчезая, и гомеровская поэма, и новелла Боккачьо, и роман Зола» [1].

При сравнении самое главное — уловить несходство, хотя сравнивать можно только нечто подобное.

О ПРАВДЕ ВЫМЫСЛА

В греческой беллетристике человек бросает своего ребенка, ребенка как бы списывают со счета, нахождение по приметам истинного происхождения ребенка является актом случая и подтверждением воли родителей: им понадобился наследник.

В европейском романе ребенка лишают его социального положения. Его не выбрасывают, а похищают.

Появилось преступление, появились люди, заинтересованные в этом преступлении, ведущие интригу.

Письмо, в котором устанавливалось истинное происхождение Тома Джонса Найденыша, сознательно похищено его единоутробным братом. Вещи, устанавливающие

[1] А. Н. Веселовский, Избранные статьи, ГИХЛ, Л. 1939, стр. 18.

происхождение Оливера Твиста, похищены, пребывание Оливера Твиста в среде воров подстроено.

В. Белинский считал такое положение обычным в европейском романе.

В статье «Парижские тайны» (1844) критик писал: «Большая часть романов Диккенса основана на семейной тайне: брошенное на произвол судьбы дитя богатой и знатной фамилии преследуется родственниками, желающими незаконно воспользоваться его наследством. Завязка старая и избитая в английских романах; но в Англии, земле аристократизма и майоратства, такая завязка имеет свое значение, ибо вытекает из самого устройства английского общества, следовательно, имеет своею почвою действительность» [1].

В русском романе попытку использовать такую завязку мы видим у Достоевского в «Униженных и оскорбленных».

За права Нелли борется частный сыщик, у Нелли есть документы, но она сама отказывается от своего «благородного» происхождения.

Подобных повторений можно найти тысячи, но каждый раз они имеют новое значение.

Узнавание в английском романе похоже на узнавание в греческом.

И герои Лонга и Оливер Твист — брошенные дети, но все строение романа при повторении схемы выражает новое явление действительности.

Все это и то же самое и другое.

Так, машина Уатта отличалась от старой паровой машины не столько способом конденсации пара, сколько функцией — она была машиной, универсальным двигателем, а не насосом. Изменилась функция предмета, и он сам стал иным.

Точно так же мнимые смерти в греческой беллетристике имели другую функцию, чем они имели и имеют в европейском романе.

Родильная горячка Анны и самоубийство Вронского всех с ними примиряют. Это обозначает только, что в борьбе личности против прозы жизни, за свою поэзию, в борьбе человека с бесчеловечностью у него остался один вертеровский выход: смерть.

---

[1] В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 185.

Вертер кончил самоубийством. В том же романе Гёте показал убийство из-за любви и сумасшествие из-за любви, и все это означало выход из жизни.

Толстой заставил жить и Анну и Вронского. Они попробовали еще жить, но всепрощение — та развязка, которую приветствовал Достоевский, то положение, при котором все оказывались правыми, потому что все признавали себя виноватыми,— требовало смерти тех героев, которые старались нарушить строй жизни.

Анна брошена под поезд, Вронский — в войну.

Смерти повторились.

Что же лежит за всеми этими бесчисленными повторениями и существуют ли эти повторения?

В греческой беллетристике повторялось необычное; оно выделялось, вымышлялось как редкое, но возможное. В закрепленной жизни все было замкнуто; замкнуты были даже самые дома. Даже войти в дом без приглашения хозяина считалось оскорблением.

Женщины выходили из домов только по праздникам и на похороны.

Жизнь текла чрезвычайно замкнуто, вернее — она стояла неподвижно, как в запруде.

Похищения, катастрофы, кораблекрушения разрушали скорлупу жизни и тем самым в какой-то мере освобождали человека.

Мнимые мертвые были свободнее живого, живущего в своем доме. Люди, скитающиеся по дорогам, были «свободнее» горожан, живущих в своих городах.

Луций — герой Апулея — был отправлен Апулеем в путешествие, а затем превращен в осла для того, чтобы показать в метаморфозах разнообразие жизни.

Луций необыкновенно любопытен, он обо всем расспрашивает, собирает сведения. Любопытство заставило его применить на себе волшебную мазь, но только ставши ослом, Луций мог увидать жизнь; для четвероногого существа с длинными ушами раскрылись ворота домов.

Джины, переносящие человека с места на место в «Тысяча и одной ночи», волшебницы, обращающие купцов в обезьян, а женщин в собак,— весь этот механизм несчастий — тоже способ раскрыть замкнутую жизнь.

Такова одна из причин закрепления в искусстве редкого.

Пушкин в рецензии «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» говорил: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» [1].

Что же здесь обозначает слово «вымышленное»?

В «Словаре Академии Российской», в части I, изданной в 1806 году, мы читаем: «Вымышление — Выдумание, изобретение чего умом, размышлением».

Приводится пример: «От вымышления печатания книг 361 год».

На той же странице: «Вымышленный — Выдуманный, изобретенный умом, открытый вымыслом».

И в этом слове и в слове «вымышлять» понятие о вымысле как о чем-то ложном, несправедливом, не истинном дается только как второе значение.

Вымышленное — это изобретенное, как бы открытое в действительности, выделенное из нее.

Общие места греческой беллетристики в вымыслах, они как бы приборы для открытия сущности положения. Жизнь сама по себе была закрепленной и замкнутой. В Греции, чтобы не ушибить прохожего открывающимися на улицу дверьми, в створку двери перед тем, как ее открыть, стучали. Стук обозначал выход человека вовне.

Греческая драма и греческая трагедия не знали показа внутренности дома — все происходит перед домом.

Дворянский или бюргерский дом в Германии в начале прошлого века был менее замкнут, и новый театр имел изображение комнат, то, что называется в театре павильоном, но войти в реальную комнату мог не всякий.

Одна из обид, перенесенных Вертером, состоит в том, что он, сын бюргера, пришел в дворянский дом, где он не должен был бывать, и получил за это замечание.

Считалось, что люди должны оставаться там, где они родились.

Гегель в «Лекциях по эстетике» обобщает это положение, перечисляя все ситуации, которые не надо выдвигать, потому что они создают неразрешимые конфликты:

«Если именно различия рождения стали вследствие положительных законов и силы, которую последние получают, прочно установившейся несправедливостью, как,

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, АН СССР, М.—Л. 1949, стр. 102. Далее по этому изданию.

например, рождение парием, евреем и т. д., то, с одной стороны, совершенно справедлив взгляд, что человек, следуя голосу своей внутренней свободы, возмущающейся против такой помехи, считает ее устранимой и познает себя свободным от нее. Борьба против нее представляется поэтому абсолютным правом человека, страдающего от нее. Но поскольку благодаря могуществу существующих условий такого рода преграды делаются непреодолимыми и упрочиваются до того, что становятся необходимостью, против которой ничего не поделаешь, то из этой борьбы может получиться несчастная и фальшивая в самой себе ситуация. Ибо необходимому разумный человек должен покоряться, поскольку он не обладает силой заставить его склониться перед ним, то есть он не должен реагировать против него, а должен спокойно переносить его; он должен отказаться от того интереса, той потребности, которые в силу наличия этой преграды все равно не осуществятся, и таким образом переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения» [1].

Получилось так, что только случай, вымышленный из действительности, может изменить судьбу героя, притом не всякого.

Философия Гегеля и поэтика буржуазного романа начала XIX века отражали по-разному одну и ту же действительность.

Дело идет о социальном конфликте вообще, причем этот конфликт происходит и в семейной жизни.

Во второй книге «Лекций по эстетике» Гегель, разбирая формальную самостоятельность индивидуальных особенностей, в подглавке «Приключенчество», считает, что: «Романтическому миру предстояло совершить лишь *один абсолютный* подвиг — это распространение христианства...» [2] Все остальное частно и ложно. Уже рыцарство было нарушением абсолютного подвига, потому что конфликт рыцаря не необходим.

Подвиги рыцарей как бы произвольны, поэтому рыцарство должно было подвергнуться разложению и осмеянию, что и произошло и у Ариосто и у Сервантеса.

Но романтическое для Гегеля — нечто нарушающее реальность, необходимость.

---

[1] Гегель, т. XII, стр. 215.

[2] Там же, т. XIII, стр. 149.

В XIX веке, по Гегелю, все закреплено: «...теперь существуют полиция, суды, армия, государственное управление» [1].

Герой во имя своих субъективных желаний вступает в бой против этого мира, который для него не подходит. Ему кажется, что надо пробить брешь в этом порядке вещей.

Но философ считает все это только годами ученичества. Мир непобедим: «Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие. Жена будет заниматься домашним хозяйством, не преминут появиться дети, женщина, предмет его благоговения, которая недавно была единственной, ангелом, будет вести себя приблизительно так, как и все прочие. Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему выпадет на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим» [2].

Гегель подходит к самой сущности задачи, формулирует ее и сам объявляет ее неразрешимой.

Жизнь, которую философ, ограничивая ее и себя, останавливает, на самом деле движется, опровергая его и себя перестраивая.

Могущество социальных условий, положение человека, принадлежащего к угнетенной нации, к угнетенному классу, становится новой темой искусства.

Байрон бунтует, создавая мир условный в утверждении и реальный в отрицании.

Лермонтов искал своего решения и писал:

> Нет, я не Байрон, я другой,
> Еще неведомый избранник,
> Как он гонимый миром странник,
> Но только с русскою душой.

Мы же начинали писать про Байрона — только про Байрона, без выделения понятия «другой».

Путь Белинского от Гегеля к новому, революционному пониманию Гегеля шел через анализ «Героя нашего

[1] Гегель, т. XIII, стр. 154.
[2] Там же.

времени». Герой романа Печорин был человеком, который не покорялся.

Но и старый роман был переполнен несчастьями.

Вертер любил жену друга и получил смерть, но если бы он получил Лотту, то жизнь вместе с женой дала бы ему горечь похмелья.

Обычай кончать романы браками имел внутренней причиной то, что браком кончалась борьба человека за свою поэзию с прозой жизни.

Здесь опускался занавес.

Толстой в предисловии к «Войне и миру» писал: «...брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса» [1].

В «Анне Карениной» происходит расширение анализа за те пределы, которые были только осмыслены в «Эстетике» Гегеля, но ставились самой действительностью. Люди продолжают бороться за свое счастье, никаких преград нет, жизнь не хочет остановиться.

И вот оказывается, что снова появилась смерть героев в середине романов; они не могут жить, потому что они еще не могут победить. Они не могут победить сами по себе, одни.

Левин не бросается под поезд, но он прячет шнурок и ружье. Его окружает неустроенный мир.

Буржуазный реалистический роман в конце XIX века давал мир неустроенным, он выразил мир капитализма могучим и уже внутренне опровергнутым. Его счастливые развязки уже давно были недостоверны и вызывали у романистов самоиронию.

Вальтер Скотт говорил, что благополучный конец романа — это сахар, оставшийся неразмешанным на дне чашки чая.

Нет, это сахар, которым заедали горечь жизни, растворенную в романе. Сахар истаивал.

АВТОР КОРОТКО ОПРАВДЫВАЕТСЯ ПЕРЕД ЧИТАТЕЛЕМ

Апулей и Боккаччо не мои современники. Почему же сперва пишу о них, а не о сегодняшней литературе?

Потому, что анализ легче давать на историческом материале.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 55.

Кроме того, как говорит Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы»: «И надобно еще спросить себя, точно ли мертвецы лежат в этих гробах? Не живые ли люди похоронены в них?» [1] История помогает понимать не только несправедливо забытое, ей нужно и давнее прошлое для понимания сегодняшнего.

«Важно иногда бывает знать происхождение мнения и первобытный, подлинный вид, в котором оно выразилось,— часто этого бывает довольно, чтобы вполне оценить годность этого мнения для нашего времени,— часто оказывается, что оно принадлежит неразрывно к системе понятий, невозможных в наше время» [2].

Мы говорим о литературе, а старая литература — это не только «мнение», это вещь, пережившая свое время, явление особого рода, особой исторической судьбы.

В 1830 году Пушкин в Болдине составлял «Проект предисловия к VIII и IX главам «Евгения Онегина».

VII главу ругали в журналах. Пушкин возражал:

«В одном из наших журналов сказано было, что VII глава не могла иметь никакого успеху, ибо век и Россия идут вперед, а стихотворец остается на прежнем месте. Решение несправедливое (т. е. в его заключении). Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться,— но поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарелись и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны.

Поэтическое произведение может быть слабо, неудачно, ошибочно,— виновато уж, верно, дарование стихотворца, а не век, ушедший от него вперед» [3].

Это не означает, что произведение искусства, даже самое высокое, существует и признается непрерывно.

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, М. 1947, стр. 9. Далее по этому изданию.

[2] Там же, стр. 37.

[3] А. С. Пушкин, т. V, стр. 546.

В момент величайшего развития таланта Пушкина Белинский говорил об осени Пушкина, с печалью анализируя «Пиковую даму».

К Пушкину Белинский вернулся в результате своего духовного роста и при помощи анализа творчества Лермонтова.

Но все же литературные произведения, восстановляемые и вновь читаемые, существуют сотни и тысячи лет. Они родятся сегодняшним днем, они злободневны, но существуют они не злободневно.

Критик, который осуждал VII главу «Евгения Онегина», думал, что сам продвинулся дальше Пушкина.

Он не понимал, как художник, постигая мир внутри самого произведения, превращая явление историческое как бы в художественно-логическое, заключал и разрешал жизненный конфликт внутри произведения и тем делал решение бессмертным.

В какой-то мере можно говорить, что сохранившиеся в памяти человечества художественные произведения существуют одновременно. «Прометей» Эсхила не только памятник прошлого, но и реальный эстетический факт сегодняшнего дня.

Но одновременно явление искусства исторично и причинно связано. В наше время оно существует не таким, каким было создано, но в то же время оно существует в эстетической среде, создание которой обусловлено фактом существования классического произведения.

ПРОЗА, РИТОРИКА И ЛЮБОВЬ

Если изолировать искусство, право или технику от других явлений действительности, то мы увидим ряд следующих друг за другом фактов, и нам может показаться, что они самостоятельны, и так как они друг за другом следуют, то и порождают друг друга.

Так работали при анализе явлений искусства формалисты, и в этом отношении они, а значит и я, завершали линию других буржуазных ученых.

Ф. Энгельс в письме к Ф. Мерингу писал:

«Идеология, это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные побудительные силы, которые при-

водят его в движение, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представления о ложных или кажущихся побудительных силах. Так как речь идет о мыслительном процессе, то он и выводит как содержание, так и форму его из чистого мышления — или из своего собственного, или из мышления своих предшественников»[1].

Буржуазные исследователи считали, что тот материал, над которым они работали, порожден самим мышлением; он отрицает сам себя так, как мода на короткие и узкие брюки опровергает моду на длинные и широкие.

Развитие представляется как преодоление прежде существующих положений.

Энгельс пишет, разъясняя иллюзии идеалистов:

«Если Лютер и Кальвин «преодолевают» официальную католическую религию, а Гегель — Канта и Фихте, если Руссо своим республиканским «Общественным договором» косвенно «преодолевает» конституционалиста Монтескье, то это — процесс, который остается внутри теологии, философии, государственной теории, представляет собой этап в развитии этих областей мышления и вовсе не выходит за пределы мышления. А с тех пор как к этому прибавилась буржуазная иллюзия о вечности и абсолютном совершенстве капиталистического производства,— с этих пор даже «преодоление» меркантилистов физиократами и Адамом Смитом рассматривается как чистая победа мысли, не отражение в области мышления изменившихся экономических фактов, а достигнутое, наконец, истинное понимание неизменно и повсюду существующих фактических условий»[2].

Буржуазные юристы говорили, что существует римское право, которое подлежит только истолкованию; на самом деле они создавали в интересах нового класса новое право, которое, в частности, было направлено против интересов крестьян.

У формалистов мир оказывался неподвижным, а литературные формы представлялись как бы однократно и навсегда созданными и лишь сменяющимися, как моды.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIX, стр. 228.

[2] Там же, стр. 229.

Я утверждал даже, что изменяются не литературные формы, а только мотивировка эстетического применения, которое создает новые комбинации из старых форм. В результате само движение искусства становилось непонятным. Прежде на такую точку зрения становился бессознательно Веселовский, когда цитировал показания людей, которые противоречили его теории. Но цитаты опровергали друг друга.

В одной из статей «Исторической поэтики» А. Веселовский сперва вспоминал Платона, который говорил: «Как цепь железных колец заимствует свою силу от магнита, так музы посылают вдохновенье певцам, которые сообщают его другим, и так составляется цепь людей вдохновенных...» [1]

В другой статье цитируется Боккаччо, который иронически возражал:

«С музами хорошо быть, но не всегда возможно, в таких случаях полезно бывает общество им подобных, ибо музы — женщины». «Не говоря уж о том, что женщины были мне поводом сочинить тысячу стихов, тогда как музы никогда не дали мне повода и для одного. Правда, они хорошо помогали мне, показав, как сочинить эту тысячу...»[2]

Музы — литературные традиции — не создают живой поэзии, но зато опыт прошлого может быть школой мастерства для художника. Цитата, приведенная академиком, противоречит основам его поэтики, но не противоречит основам истории искусства.

У формалистов различного рода история искусств трактовалась как смена бессодержательных форм, которые повторялись, как комбинация выкидываемых случаем костей с различными знаками на гранях.

Теоретики как бы заключали искусство в трубу, которая отделяла его непроницаемыми стенами от жизни.

Для того чтобы посмотреть, так ли это происходит, возьмем случай, когда традиция ясна.

Греческая драма связана с греческой мифологией. На сцене мы видим жертвенник: постановка связана с религиозным праздником.

---

[1] А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, ГИХЛ, Л. 1940, стр. 341.

[2] А. Н. Веселовский, Избранные статьи, ГИХЛ, Л. 1939, стр. 350.

В то же время мы знаем, что сам Аполлон в «Эвменидах» Эсхила произносил судебную речь перед ареопагом. Род распался, уже существуют государства, существует гражданин и его оспариваемые и нуждающиеся в доказательствах права. И вот бог окрашен новым бытом, но не так, как гипсовая маска окрашена отблеском обоев комнаты. Здесь новое сцепление передает новую драму.

Судебное красноречие подготавливает анализ детали и анализ психологии для новой прозы. Но надо понять и то, что определенные жизненные отношения, уже нашедшие свое отражение на суде, не сразу становятся материалом для художественного произведения.

Между тем как будто уже все готово, но вне литературы.

Часто человек не мог сам произнести речи, тогда речь писалась адвокатом, лотографом. Она должна была быть применена к тем возможностям выражения, которые имеет обвиняемый. Лотограф как бы создавал художественный портрет путем имитации простодушия сказа.

Так появлялись речи Лисия. Этот ритор жил в V веке до нашей эры.

Обычное, бытовое появилось как фактическое, единичное; в судебных делах, в споре, необходимость пересказа для защиты определенного положения; адвокат, пишущий речь для своего подзащитного, который должен был выступать сам, он должен был вглядываться в своего подзащитного, который для него становится объектом сознания, и маскироваться под видимость простецкого высказывания. В речах Лисия, созданных в V веке до нашей эры, рассказывается о том, как соблазнили жену некоего Евфилета, незнатного человека, убившего соблазнителя. Говорит простак: он оправдывается, ему приходится рассказывать о том, как соблазнили его жену, о том, где она встретилась с соблазнителем. Дело домашнее, комнатное, но есть рассказ о домике, о его устройстве, о крикливом ребенке. Мужчина, который так говорит, явно существовал и стоял на суде как ответчик.

Появляется поэтому ряд реальных подробностей: рассказывается, как устроен дом, почему муж живет наверху, уступив семье нижний этаж, рассказывается о рабыне-сводннице, о ее показаниях, о том, как заскрипе-

ла дверь в час ночного прихода Эратосфена — соблазнителя.

Рассказ этот — как будто бы уже осуществленная бытовая новелла. Но он существует только как защитительная речь. Как художественное произведение все это будет жить позднее.

Увязывался ряд бытовых подробностей, но еще не родилась бытовая новелла. Все оставалось еще случаем. Дверь заскрипела, и это отмечено как улика, но улика не стала художественной деталью, способом раскрытия происходящего.

Речь, произнесенная на суде, по самому своему существу однократна: она существует для определенной цели. В ней есть и вторая конкретность: человек совершил определенное преступление, описывает его и в нем оправдывается.

Эта связь прозы с фактом держалась очень долго и продолжала существовать и в таком развитом жанре, как эллинистический роман. Жанр этот не обладал собственным названием, может, потому, что он все время поддерживал связь с историей.

Различие здесь было не коренное.

Историк времен античности, вводя в историю речь вождя, свой анализ военного или политического положения оформлял как речь героя. Характеристика вождя при помощи речи обычно не давалась — не она была целью.

Речь — это анализ, который как будто бы делается с точки зрения современника. Иногда роман, как книга Ксенофонта о воспитании Кира, является как бы вымышленной биографией. Об египетском рассказе о военачальнике, который бежал к кочевникам, стал у них одним из предводителей и потом вернулся на родину, мы даже не знаем, является ли он вымышленным повествованием или подлинной автобиографией.

Роман рождался в тесной связи с историей, красноречием и с биографией, здесь подготовлялся и психологический анализ. Психологический анализ служил средством или оправдания, или обвинения, или раскрытия противоречивости поведения героя. Так Цицерон анализировал характер Катилины; приведу отрывок в переводе Ломоносова; отрывок взят из «Краткого руководства к красноречью»;

«Я не думаю, чтобы когда подобное чудовище на земли бывало, сложенное из толь противных, различных и между собою борющихся натуральных рвений и похотей. Кто был прежде сего знатнейшим людям приятнее? Кто сквернейшим союзнее? Который гражданин иногда лучше держался республики? И кто был злейший неприятель сего града? Кто в роскошах сквернее? Кто в трудах терпеливее?» [1]

Но это уже «вторая риторика», которая была воспринята искусством и помогла в обрисовке характеров.

Противоречивость характера Катилины и революционное значение этого противоречия интересовали Блока. Катилина получил новую роль.

Характер в его внутренней замкнутости, в обособленности — дело судебной речи, потому что именно там появилось представление о личной вине человека.

Проза долго не могла порвать с своим фактографическим происхождением, с происхождением от: 1) путешествия, 2) истории и 3) суда.

Параллельная характеристика характеров у Плутарха не связана с тем, что оба характера сосуществовали, взаимодействовали. Они только сопоставлены, как характер римский и характер греческий.

Проза держится за научный анализ, за анализ различия проявлений существующего.

Одновременно проза осуществляется в путешествиях — истинных и мнимых, в описании странностей и чудес, в описании изумительных судеб, а это держится долго. Таким образом, научно-популярный роман — один из самых древних и плодотворных жанров.

Описывая скитания героев, античный автор заинтересован самим путешествием. Экзотичность описания его интересует познавательно; обычное он не описывает потому, что считает его уже анализированным, и раскрытие необычного в обычном как задача еще не ставится.

Путешествия познавательны. Русский историк древнехристианской церкви В. Болотов сравнивал апокрифические путешествия апостолов с географическими романами Жюля Верна.

---

[1] М. В. Ломоносов, Труды по филологии, 1739—1758 гг., т. VII, АН СССР, М.—Л. 1952, стр. 350.

В такой же степени реальны и описания, включенные в древнегреческую беллетристику. Вот описание гиппопотама, взятое из романа Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт».

В точном переводе гиппопотам обозначает — водяной конь: «Египтяне зовут его нильским конем. Он действительно является конем, как на это указывает название, и похож на него брюхом и ногами; только копыта у него раздвоены. Величиной конь с самого большого быка, хвост короток и лишен волос, так же как и остальное тело».

Дальше будет некоторое отступление от реальности:

«Голова кругла и немалых размеров, скулы похожи на конские; ноздри широко раскрыты и испускают огневой дым, как из огненного источника».

Дальше реальность восстанавливается:

«Челюсть широка, таких же размеров, как и скулы; пасть свою он разевает до висков».

В дальнейшем описании отступлений от зоологической точности нет.

Все же можно сказать, что описание сделано человеком, который гиппопотама знает по слухам.

Описания жирафа, данные Марко Поло в главе CXCII, наивнее и точнее, но принципиально они мало отличаются от романа:

«Водится тут много жирафов; красивы они с виду, вот какие: тело, знаете, коротенькое и сзади приземистое, потому что задние ноги коротенькие, а передние и шея длинные, а голова от земли высоко, шага на три; голова маленькая: вреда никому не делает; масть рыжая, с белыми полосками» [1].

Описания Марко Поло записывались с голоса; это, так сказать, неправленая стенограмма. Конечно, описание это отличается от романного, но путешествие Марко Поло, в которое были включены некоторые литературные общие места, например, описание боев, целиком воспринималось как произведение беллетристическое.

Каноник, споря в романе Сервантеса, цитирует рядом Марко Поло, Птоломея и рыцарские романы, причем он говорит про сочинителя романа: «...волен показать, что он знает астрологию, что он и превосходный

---

[1] «Книга Марко Поло», Географгиз, М. 1956, стр. 204.

космограф, и музыкант, и в государственных делах искушен...»

Тождество с действительностью и в беллетристических произведениях античных авторов, и в рыцарских романах как задание не отсутствовало.

Дон Кихот был обманут своими источниками.

Даже в XVIII веке слова «истинная» и «достоверная» как вспомогательные к слову «повесть» встречаются в библиографическом сборнике Сопикова сотни раз.

Найденные рукописи или исповедь старика о своей юности — обрамление, утверждающее истинность повествования, постоянно у Вальтера Скотта и встречается у Пушкина и в «Капитанской дочке», и в какой-то мере в «Повестях Белкина».

Роман, проза долго не могут отъединиться от своего фактографического происхождения.

Проза связывается прежде всего с научной прозой. Эта связь держится очень долго, теория же прозы ощущается прежде всего как некоторый компромисс между риторикой и поэтикой.

Даже при жизни Пушкина умный теоретик, представитель благоразумия и общих мест, Николай Греч в первой части «Учебной книги русской словесности» говорит: «Письменное изображение мыслей, составляющих одно связное целое, имеющее целью изображать предметы существенные и истинные и действовать на разум человека,— называется *прозаическим сочинением»*.

Но тут же говорится: «Романы или вымышленные Повести, и писанные Прозою драматические сочинения по вымыслу и расположению принадлежат к Поэзии, а по выражению к Прозе» [1].

Таким образом, в первом отрывке, который представляет собой параграф 101-й, проза определяется по своей цели, причем цель ее — изображать вещи существенные и истинные, а в параграфе 103 прозаические произведения относятся к прозе только по выражению, а вымысел и расположение, то есть композиция, оказывается, принадлежат только поэзии.

---

[1] «Учебная книга русской словесности, изданная Николаем Гречем». Второе, исправленное издание, ч. I, СПб. 1830, стр. 52—53.

Александр Веселовский был учеником Ф. Буслаева. В молодости он считал себя последователем Фейербаха и Герцена, потом Бокля. В годы зрелости он сперва шел по путям, параллельным путям Бенфея — одного из создателей теории заимствования.

А. Веселовский не остался только учеником Бенфея и доказал, как много даже в фольклоре элементов, относящихся к более близкой нам эпохе, как много, например, в нем отражений славянских ересей — мистических и свободолюбивых.

Он был не только русским, но и итальянским ученым.

Преподавал в нашем старом Петербургском двенадцатикрышном, длиннокоридорном и двухэтажном университете, в здании, построенном еще при Петре.

Читал книги и рукописи, систематизировал поверия и обряды и умер, оставив после себя целое поколение благоговейных и робких учеников.

Оставил книги талантливых пересказов и незавершенную, заеденную позитивизмом теорию.

А. Веселовский литературно был очень талантлив, имел вкус и смелость. Если бы осуществился миф о вавилонском столпотворении, то А. Веселовский в конце той знаменитой стройки мог бы стать универсальным переводчиком для всех строителей, смешавшихся в разноязычную кучу.

Он строил Вавилонскую башню сам, осведомленно и спокойно, как большую квартиру, и не вывел даже фундамента.

Кирпичи опыта, относящиеся к разным эпохам и экономическим отношениям, завалили место, на котором должно было быть воздвигнуто здание.

Он систематизировал мотивы, повторяющиеся сюжеты, образы — все то, что получило в западной литературе название топов — общих мест.

Именно на топах он хотел построить теорию литературы, не зависящую от произвола и вкуса исследователя.

Но если положить все повторения рядом, если их классифицировать, выписав на карточки, то будем тщетно раскладывать из них пасьянсы.

Обманчиво будет впечатление, что искусство — это сочетание не нами созданных элементов, что оно само свое-

образная колода карт, которые раскладываются по определенным, условным законам игры.

Оценка явлений, идеологии путем сведения их к вопросу о смене форм довольно обычная и не является изобретением литературоведов-формалистов.

Ф. Энгельс в письме к Ф. Мерингу, нами уже приведенном, продолжил свою оценку так называемого мыслителя:

«Он имеет дело исключительно с материалом мыслительным; без дальнейших околичностей он считает, что этот материал порожден мышлением, и не занимается исследованием никакого другого, более отдаленного и от мышления независимого источника. Такой подход к делу кажется ему само собой разумеющимся, так как для него всякое человеческое действие кажется *основанным* в последнем счете на мышлении, потому что совершается *при посредстве* мышления.

Исторический идеолог (исторический означает здесь просто собирательный термин для понятий: политический, юридический, философский, теологический,— словом, для всех областей, относящихся к *обществу*, а не просто к природе) располагает в области каждой науки известным материалом, который образовался самостоятельно из мышления прежних поколений и прошел свой собственный самостоятельный путь развития в мозгу этих следовавших одно за другим поколений. Конечно, на это развитие могли воздействовать в качестве сопутствующих причин и внешние факты, относящиеся к той или иной области, но факты эти, по молчаливому соглашению, считаются опять-таки просто плодами мыслительного процесса, и таким образом мы все время продолжаем оставаться в сфере чистой мысли, которая как будто благополучно переваривает даже самые твердые факты» [1].

Подбирались факты, подбирались они в бесчисленном количестве, на карточки они попадали в пересказе, а пересказ делался человеком с определенным мировоззрением.

В результате факты становились похожими друг на друга.

В области сказочных сюжетов созданы хорошие каталоги. Знаменит список сюжетов, созданный финским

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIX, стр. 228—229.

ученым Антти Аарне в 1911 году. Этот каталог сказочных сюжетов превосходно дополнен в 1929 году проф. Н. П. Андреевым по поручению Государственного географического общества; он пересмотрен и передуман умным советским фольклористом В. Проппом.

Сказки перенумерованы, и, казалось бы, должен был наступить счастливый момент познания фольклора, но и после выхода книг познание фольклора хотя и стало легче, но подвинулось недалеко, а главное — в сторону.

Все это было основано на представлении, что искусство движется само по себе, хранится в шкафу, очень уважаемом, но стоящем в сторонке.

Каталог А. Аарне — Н. Андреева — каталог к этому шкафу.

Система А. Веселовского не оказалась системой. Грандиозное построение осталось в карточках, кирпичах.

Переход от явления фольклорного искусства к явлениям искусства с закрепленным автором не был точно оценен и закреплен. Была произведена попытка довольно точного прикрепления определенных явлений искусства к стадиям культурной жизни человечества. Но эта жизнь была взята только как определенная последовательность в смене идеологических построений.

Не было понято и другое явление: что сюжетные построения являются не результатом отложения — воспоминания от определенной стадии быта, а результатом борьбы нового со старым. Вот эта борьба нового со старым и является основой искусства.

Схема А. Веселовского была схемой либеральной, схемой единого потока, развития чуждого диалектике, то есть анализу развития явления, его самоотрицания и нового синтеза.

А. Веселовский, создавая поэтику сюжетов, пришел к некоторым позитивным обобщениям — терминам, которыми иногда и сейчас приходится пользоваться.

«а) Под *мотивом,*— писал Веселовский,— я разумею простейшую повествовательную *единицу,* образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых* и *психологических* условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты,

Примерами могут служить: 1) т. наз. légendes des origines; представление солнца — оком, солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д., 2) *бытовые положения:* увоз девушки — жены (эпизод народной свадьбы), разстана (в сказках) и т. п.

в) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения — мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери, греческая и малайская легенды о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем оне нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить при сходстве, напр., двух подобных разноплеменных сказок, что оне возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос *о заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другою»[1].

«...если в различных народных средствах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью в *в* ($a + вв^1$ $в^2$ и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики, если таких *в* будет 12, то, по расчету Джекобса (Folk — lore, III, стр. 76 и след.), вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1:479,001.599 — и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то»[2].

Но совпадение сюжетов встречается и там, где нельзя предположить заимствования. Кроме того, сказка, даже оставаясь в одной языковой среде, вовсе не отличается такой устойчивостью своего текста. «Послушаем *сказчика.* У хорошего — слова так и нижутся, как бисер, слышен даже ритм, целые стихи. Но это в тех сказках, которые он натвердил, часто рассказывал. Ритм случайный, стихи — явно из обычных былинных оборотов. Заставьте его повторить, он многое передаст другими словами. Спросите, не знает ли той же сказки кто-нибудь другой,— он укажет вам на *однодеревенца* Имярек. Имярек

---

[1] А. Н. Веселовский, Собр. соч., т. II, вып. I, СПб. 1913, стр. 11—12.
[2] Там же, стр. 4.

вместе с ним слышал от такого-то старика или перехожего. Вы просите Имярека рассказать ту же сказку, она передается не только другим языком, другим складом речи, но иногда другим ладом. Один вводит или сохраняет жалостные подробности, другой вносит или удерживает насмешливый взгляд на иные эпизоды, третий выбирает или прилаживает из другой сказки (или из общего всему люду сказчиков склада, о чем после) иную развязку, появляются новые лица, новые похождения. Вы ведете с ним далее расспросы, как научился он сказке: на Ладожском или Онежском озере ловил он рыбу, на пристанище, на *фатере* или у костра у него было слышано много сказок. Одни рассказывались у повенчан, другие у заолонежан, третьи у корелов, четвертые у шведов (финнов). Сколько мог он вместить и запомнить по своей природе, он вместил и запомнил, а явилось у него едва *две-три* сказки, известные, причастные всему народу представления оделись в известное платье, получили известный склад речи *«Сказка — складка»* [1].

Случайные совпадения невозможны. Даже допущение заимствований не объясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Поэтому подсчет Джекобса неправилен; он предполагает отсутствие законов эстетических сцеплений, которые обусловливаются основными жизненными связями.

Многое можно возразить против этнографической теории и по вопросу о происхождении мотивов. Представители этого учения объясняли сходство повествовательных мотивов тождеством бытовых форм и религиозных представлений.

В этнографической школе совпадение бытовых форм и религиозных представлений прослеживалось эмпирически.

Мир, который пыталась анализировать школа, в ее работах распадался на отдельные мотивы и моменты, которые сопоставлялись друг с другом, но не прослеживались в своей роли внутри самого произведения.

По этой теории сказочные мотивы — это только воспоминания о действительно существовавших отношениях, а не след смены этих отношений.

---

[1] П. Рыбников, Песни, т. III, М. 1910, стр. 321.

Сам мотив уже существует в определенном конфликте и привлекается в произведение для анализа этого конфликта.

Коротко разберу очень популярный миф о Дидоне, которая захватила большой участок земли при помощи хитрости: она попросила уступить ей участок земли, который можно охватить коровьей шкурой; предполагалось, что идет разговор о площади коровьей шкуры, но она разрезала коровью шкуру на тонкие ремешки и охватила ремнем большой участок, на котором построила укрепление.

Подобных рассказов очень много. Один из старых представителей этнографической школы, В. Ф. Миллер, в статье «Всемирная сказка в культурно-историческом освещении» («Русская мысль», 1893, декабрь) занял перечислением подобных мотивов двадцать две страницы плотного журнального набора. Он доказывает, что выражение «коровья кожа» когда-то обозначало определенное пространство земли.

Все это очень добросовестно собрано и даже через шестьдесят лет удивляет трудолюбием. Но если бы такое явление существовало, то Дидона не могла бы никого обмануть. Сюжет основан на неожиданности использования понятия, а не на прямом его применении.

Точно так же обстоит дело с положением «муж на свадьбе жены».

Возникновение этого мотива объясняли обычаями левирата, то есть признанием за родственниками мужа права на его жену. Примером может служить история «Книги Руфь».

Действительно, женихи Пенелопы требуют от нее замужества; ей предоставляется право выбора, но не право отказа.

Но мы видим ярость Одиссея, который перебил всех женихов, после этого мы видим попытку родственников женихов отомстить Одиссею.

Вся история в художественном произведении существует не как воспоминание о каком-нибудь обычае, а как след столкновения обычаев.

Сюжетные коллизии возникают на бытовой основе, но они потому и коллизии, что сама действительность изменяется и нормы ее сменяются.

Прошлое отвергается — иногда насмешливо, иногда гневно и кроваво.

Эти столкновения норм обычно и являются основами сюжетных коллизий.

Некоторые возражения против учения А. Веселовского были сделаны давно. Но я тогда исходил из представления о форме, которая сама по себе изменяется и сама себя отрицает.

Работы А. Веселовского были мною восприняты высокомерно и некритично, без пересмотра основ метода.

Истину нельзя было получить при помощи поправок.

ОБ АНАЛИЗЕ ЛЮБВИ

Происхождение не объясняет функцию явления, хотя иногда в какой-то степени определяет его тональность, если о происхождении помнят [1].

Риторическое происхождение психологического анализа несомненно и, конечно, неоднократно отмечалось. Но мало анализировалось.

В романе Лонга «Дафнис и Хлоя» Гнатон, добиваясь Дафниса, произносит речь перед его господином. Он говорит: «А если влюбился я в того, кто стадо пасет, то в этом я богам подражаю; пастухом был Анхиз, а им Афродита овладела; пас коз Бранх, а его полюбил Аполлон; был пастушком Ганимед, а его владыка всех богов похитил».

Здесь любовное притязание доказывается мифологическими примерами. Софизм состоит в том, что человек добивается любви мальчика, притом мальчика-раба. Господин отвечает на речи Гнатона словами: «...Эрот хоть кого сделает великим софистом...»

Риторический анализ в греческом романе осуществляется самыми разнообразными способами. Например, способом сравнения.

В том же романе Лонга любви женщины добиваются два человека — Дафнис и Доркон. Доркон произносит речь: «Ростом я Дафниса выше, я пасу быков, а он коз,

---

[1] См., например, ломоносовскую теорию трех стилей, характеризованных происхождением их словаря.

и настолько я лучше его, насколько быки лучше козлов; молока я белее, и кудри мои золотисты, как колос, поспевший для жатвы. Вскормила меня моя мать, а не зверь какой. А он — мал, безбород, словно женщина, и черен, как волк. Пасет он козлов, и от них отвратительный запах, а беден настолько, что пса не прокормит. Если, как говорят, его молоком вскормила коза, то чем же он лучше козленка?»

На это Дафнис возражает: «Я безбород, но таков и Дионис; темна моя кожа, но темен и цвет гиацинта, а ведь Дионис повыше сатиров, и гиацинт лилий получше».

Такое последовательное сравнение постоянно встречается в «Тысяча и одной ночи». Там показан спор полной женщины с худой, смуглой с белой и так же, как в греческом романе, в частности в «Левкиппе и Клитофонте», встречается последовательное сравнение любви к женщине и к мальчику.

Для того чтобы эти речи-анализы появились, должно было появиться новое жизнеотношение, между прочим выразившееся в идее свободы человека, которая привела к необходимости анализа как события, так и характера.

Возникает одновременно потребность описывать то, что, вероятно, существовало, но не замечалось.

Для этого первоначально подыскивают такую обстановку и выбирают такие обстоятельства, в которых привычное осуществляется как необычное. В такой обстановке выделяют то, чем прежде пренебрегали.

Для описания прибегают к сложному построению. В небольшом произведении Лонга «Дафнис и Хлоя» герои семь раз видят сны-предсказания. Эти сны предваряют действие и дают ему более возвышенное толкование.

Для создания художественных произведений, выявляющих новые явления, иногда выбирают специальные участки. Лонг в своем романе выбрал местом действия воспетый в поэзии остров Лесбос, а героями — рабов.

Он изолировал предмет от общих житейских связей, но в то же время очеловечивал то, что прежде не замечалось.

Вводится только то, что нужно для выявления элементов новой идеологии. Так создается новая форма.

Все одомашнено, все происходит в пределах рабовладельческого хозяйства и его челяди, которая может и не знать своего хозяина, хотя и боится его.

В результате оказывается, что потерянные дети находятся тут же, рядом, отделенные от родителей не географическим расстоянием, а социальным.

Для Лонга нужны были сны, предсказания, нужно было цитировать мифы, но не мифы о старших богах, а предания об Эросе и младших сельских богах — Пане, нимфах.

Это деревенские боги, алтари их переживут алтари олимпийцев.

Событийная последовательность в «Дафнисе и Хлое» проста. Мальчик и девочка были выброшены своими родителями, их кормили сперва животные, потом подобрали пастухи. Дети полюбили друг друга. У мальчика был соперник, потом они претерпели некоторые опасности, очень коротко рассказанные, потом родители нашли детей и дали согласие на их брак.

В моем пересказе событийная последовательность не искажена и, как мне кажется, даже не упрощена. Но дальше начинается сюжетное построение, которое, если хотите, назовите композицией.

Но композиция — это общее понятие. Здесь же событийная последовательность анализирована как бы укрупнением переходных моментов.

В книге Лонга «Дафнис и Хлоя» содержится много рассказов и снов. Сны и мифы, кстати приведенные, образуют как бы тени предметов, как бы их предварение.

Любовное томление предсказывается мальчиком Эротом, который называет себя древнейшим из богов. Боги руководят через сны действием людей, дают им смутные предсказания.

Все это у Лонга уже иронично, и когда богатому владельцу имений во сне предсказывается, что овца сделает его отцом, а он в действительности получает в качестве дочери Хлою, которую воспитала овца, то это построение и имеет характер шутки.

Мегакл в главе 35-й романа говорит: «Не пришлось мне стать снова отцом хотя бы дочки другой; а боги, как будто смеясь надо мной, по ночам посылали мне сны, возвещая, что снова отцом овца меня сделает».

Здесь овца — животное, которое воспитало Хлою.

Роман «Дафнис и Хлоя» и сейчас можно читать. Это произведение, живущее до сих пор, хотя оно находится в конце ряда произведений, являясь как бы эхом их.

Почему оно нам важно?

Потому, что оно одновременно как бы предсказывает будущее; так, стоя в ущелье перед скалами, до которых мы еще не дошли, мы узнаем по отзвуку даже ночью, что перед нами путь загражден.

Любовь почти не имела места в описаниях у античных авторов.

Ахиллес не столько горюет по поводу того, что у него увели прекрасную пленницу-рабыню, сколько обижен тем, что его оскорбили при дележе — у него отняли его добычу и отдали Агамемнону.

Не любовная неудача, а месть за друга снова выводит грозного Ахиллеса под стены Трои, призывает его к мести и к уничтожению трупа врага.

Ф. Энгельс писал в «Происхождении семьи, частной собственности и государства»: «Та скромная доля супружеской любви, которую знает древность,— не субъективная склонность, а объективная обязанность, не основа брака, а дополнение к нему. Любовные отношения в современном смысле имеют место в древности лишь вне официального общества. Пастухи, любовные радости и страдания которых нам воспевают Феокрит и Мосх, Дафнис и Хлоя Лонга,— это исключительно рабы, не принимающие участия в делах государства, в жизненной сфере свободного гражданина» [1].

Остров отделяет людей от мира, рабское состояние лишает любовников общественных интересов — они только любят.

Но то, что они на самом деле дети знатных родителей, позволяет читателю того времени внимательно рассматривать переживания людей, увидеть в условном романе, что раб человек, и услышать эхо будущего.

Здесь существует два метода торможения событийной связи.

Во-первых, оно удвоено снами-предсказаниями, которые дают возвышенные параллели происходящего. Во-вторых, проведена тема любовного незнания, любовной наивности, которая тормозит действие.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 79.

Дафнис и Хлоя воспитаны в деревне, они пастухи, они должны знать, как зачинаются козы и овцы и как они рождаются, и даже знают это, потому что Дафнис отказывает мужчине, который влюблен в него, ссылкой на то, что козел не сходится с козлом,— но в любовном совершении эти дети наивны чисто поэтически.

В главе 13-й Дафнис, войдя в пещеру нимф, отдал Хлое свои хитон и сорочку, а сам вымылся у ручья. Он красив, тело его смугло, и кажется, что оно окрашено тенью кудрей. С восхищением смотрит на него Хлоя, как бы впервые увидавши своего друга. Она прикасается к нему и начинает мучиться, потому что в деревне она никогда не слыхала слово «любовь». И дальше начинается анализ ощущения.

Слово «любовь» и «желание» убраны, не названы, отведены, и начинается перечисление улик любви без названия любви.

Дети начинают учиться любви.

Писатель превращает события в целый ряд перипетий, как бы разбивая звук, эхо. Дафнис коснулся Хлои, снимая с нее цикаду. Все переживания, то есть видения, прикосновения, даются параллельно.

Начинается школа любви. Дети целуются, ложатся рядом. Лонг говорит: «Даже старых людей, случись им это увидеть, к делам любви побудило бы такое зрелище».

При создании этого произведения в нем действительно было некоторое старческое любование молодостью, старческое перебирание любовных воспоминаний, которое мы видим в последних новеллах Ивана Бунина.

Но роман живет не этим; он живет тем, что здесь в первый раз, если судить по сохранившимся произведениям, было передано любовное предчувствие: оно стало тяжеловеснее, ценнее, драгоценнее потому, что оно было увидено.

Не искусство создавало любовь, но оно ее осознало.

Оно — ощупывание жизни, любование для познания.

Искусство помогло человеку поднять голову, когда он отделил уже лапу от дерева.

Стоять было трудно. Но труд, слово и искусство построили и открыли мир. Среди другого, среди нового восприятия пути подвига родилась и любовь.

Любовь в современном смысле слова существовала не всегда и не всегда сознавалась; ее отыскивали, нащупы-

вали в веках, в песнях, она появилась в арабских поэмах, и одним из первых имен-прозвищ любовника было Меджнун — безумный.

Когда в высокоразвитую, имеющую большую литературу Японию пришло «Воскресение» Толстого, то народ не поразило то, что Катюша Маслова проститутка: это занятие в той стране не содержит в себе той позорной характеристики, которую оно имеет у нас. Поразило то, что Катюша любила Нехлюдова и отказалась от брака; любила и поэтому ушла с другим. Это новое качество любви встало над страной, как новое солнце, родило песню, которая дошла до рыбачьих поселков на берегу океана, и имя Катюши стало как бы характеристикой новых человеческих отношений. Говорят, оно вошло в словари при обозначении слова «любовь».

Это не последнее открытие.

Путь человечества длинен.

Искусство не слуга — Пятница и не Робинзон — обитатель и комендант острова.

Искусство зовет в дорогу, оно, как лодки в «Энеиде» Вергилия, скрипит у причалов, призывая в новый дальний путь с новым чувством и понятием. По призыву выходят люди в дорогу.

Пойдет по России Горький, увидит людей с такой четкостью, как будто они только что сотворены, и с такой горечью, как будто он виноват в ошибках творения.

РИТОРИКА — СУД — ПРОЗА

Софист Горгий считал, что задачей словесного искусства является внушение; он сравнивал речи с волшебством и заклинанием, но тут надо было заклинать не духов, а зачаровывать душу.

Горгиевы фигуры, его смысловые противопоставления и звуковые повторы, своеобразные прозаические рифмы созданы фольклором, но они отделены от народного искусства, в них внесен новый вымысел, и риторы любуются своими вымыслами, шутливо убеждая и в том, что явно неправильно.

Риторы анализировали поступки человека. Все схемы, фигуры, все построения фраз и периодов создавались с целью анализа.

На человеческий поступок было положено как бы увеличительное стекло. Поступок теперь был иначе виден и иначе оценивался.

Учение риторов было основано на очень широком опыте прошлого искусства, в том числе и на фольклорном опыте, так как оно вобрало в себя приемы песен и заклинаний. Оно пыталось понять явления, но еще более стремилось передать слушателю свое новое понимание, которое обычно переосмысливало место явления среди других, а потому и его моральную оценку.

Суд имел дело с изолированным человеком.

Суд выяснял, кто перед ним стоит. Поступок совершен, исследуются его причины, право на его совершение или нарушение этим поступком чужих прав.

Анализ ритора логичен. Риторический анализ лег в основу романного анализа; в романах анализ осуществляется как суд, с оглашением доказательств и со спором. Приведу пример из Харитона:

«Рассказ свой о разбираемом тобою деле я кончил, и доказательства моей правоты неопровержимы. Ведь одно из двух: или жив Херей, или Митридат изобличен в соблазнительстве. И даже того не может утверждать Митридат, будто он не знал, что Херей умер, так как мы с женой соорудили ему могилу в его присутствии и он вместе с нами участвовал в оплакивании покойного. Но Митридат, когда он собирается соблазнять, воскрешает и мертвых! Кончаю свою речь оглашением того письма, которое человек этот послал из Карии в Милет через своих рабов. Возьми и читай...»

Это «возьми и читай» рождено самой техникой суда; здесь фиксируется способ приведения письменных доказательств, которым в суде давали преимущества перед свидетельскими показаниями.

Остановимся еще на одном явлении. Технику развитой прозы с приблизительно равномерным введением подробностей или с учтенной неравномерностью их подачи, то есть представление героя, обстановки, в которой действует герой, пейзаж, психологический анализ,— все это надо было создавать. В первоначальном романе стиль повествования неравномерен, он то сух, то риторически развернут.

История героя у Татия начинается так:

«Родом я из Финикии, Тир — мое отечество, имя мое — Клитофонт...»

Только действие позволяет развернуть пока героя, но первое время это развертывание может осуществляться несколькими найденными способами, которые иногда называют общими местами.

Но больше всего повторяется в литературе поиск — анализ близкого и далекого.

Освоение новых тем связано с расширением сферы человеческих отношений. Судебный спор, риторика и греческая беллетристика не только следуют друг за другом, но и подчиняются одному и тому же изменению в действительности, которую они выражают.

Но анализ риторов, их учебная работа потом оказались учебником и для римских прозаиков.

Может быть, герой романа Татия Клитофонт представляется с такой краткостью потому, что он как бы видит себя введенным на суд и дает о себе почти анкетные данные.

Риторический анализ не всегда точно обоснован.

Существует новелла Сервантеса «Цыганочка». Цыганочка — девочка пятнадцати лет, она анализирует свое положение по всем риторическим правилам. Я не буду цитировать рассуждения цыганочки, потому что они занимают целые страницы, приведу кратчайший кусок:

«...я знаю, однако, что любовная страсть в человеке, недавно влюбившемся, есть неразумный порыв, который выводит волю из равновесия, и она, попирая препоны, неразумно устремляется вслед желанию и, думая обрести райское блаженство, находит мучения ада».

Старая цыганка, удивляясь, возражает цыганочке: «Ведь ты говоришь вещи, которых иной саламанкский ученый не скажет! Ты толкуешь о любви, рассуждаешь о ревности, о доверии — что же это такое?.. Я тебя слушаю как какую-нибудь одержимую, которая говорит по-латыни, сама того не ведая».

Тут есть попытка реалистически осмыслить происходящее. Бывают явления фотографической памяти, когда люди воспроизводят куски речи на чужом языке, но цыганочка не такова: она оперирует риторическими правилами, как профессионал.

Это условно мотивировано тем, что цыганочка на самом деле женщина благородного происхождения, но вообще речи героев новелл Сервантеса выпадают из реалистического осмысления.

В «Дон Кихоте» женщина, брошенная своим знатным мужем, произносит речь по всем правилам риторики. Тебе будет легче «заставить себя полюбить ту, которая тебя обожает, нежели внушить приязнь той, которая тобою гнушается... Если же все это так и если ты столь же истинный христианин, сколь истинный кавальеро, то почто же всеми правдами и неправдами отдаляешь ты от меня счастье, столь близкое вначале?»

На эту полусудебную речь сам Дон Фернандо отвечает:

« —Ты победила, прекрасная Доротея, ты победила. Ни у кого не хватило бы духу отрицать, что все твои слова — сущая правда».

Риторическое и судебное происхождение целого ряда диалогов в греческом и новоевропейском романах несомненно.

Иногда действие превращается в прямой суд. Так, мы это видим в романе «Левкиппа и Клитофонт»; во всяком случае, перед нами в оформленном или неоформленном виде происходит некоторое подобие судебного разбирательства, с речами, с представлением документов и приведением свидетельских показаний.

Может быть, сама сложность позднего греческого романа,— например, романа Гелиодора «Эфиопика»,— использует запутанность судебного процесса.

Возможно, сюжетная затрудненность «Эфиопики» создана человеком, который хорошо знал судебное разбирательство и оценивал его занимательность, видя, как при помощи его раскрываются человеческие взаимоотношения.

Роман, по словам самого автора, похож на свернувшуюся змею, причем нельзя сразу определить, где ее голова.

Происходит распутывание сложной ситуации, причем это распутывание дается с крайним своим театральным обострением и с нарочитым подчеркиванием этой неожиданности.

Суд — столкновение частных интересов, спор на суде, сыщик, который на суде анализирует все за и против, являются прямым отражением жизни и в то же время литературным способом передать новое содержание, анализировать явления как бы вне автора.

Мы увидим дальше, что в романе Вольтера «Кандид» есть два философа — пессимист и оптимист, — которые по-разному толкуют один и тот же факт.

Достоевский в «Братьях Карамазовых» с равной силой пишет речи защитника и прокурора.

Он строит характер прокурора, делает его неудачником, но в то же время придает ему всю силу своего таланта.

Но у прокурора нет знания интриги романа, он ошибается в толковании улик, то есть в толковании характера Дмитрия Карамазова.

Защитник выступает с точки зрения обычной буржуазной морали; случайно он прав, хотя он не верит своему подзащитному.

Сейчас нас интересует сам факт введения суда в романы. Мы не будем доказывать, что Достоевский прямо или через какие-то промежуточные звенья знал старую греческую беллетристику.

Перед нами неизжитые отношения. Человек, который существует замкнуто, изолированно, непонятным, и во времена Достоевского не понят, живет замкнуто, изолированно. Бедствия человека велики, его не только судят, он спорит не только в своей семье, он спорит в самом себе. Кончается то, что называлось тогда новым временем, и одновременно подходит к концу большая эпоха мировой литературы.

Неправильно истолковывать искусство как явление слова.

Искусство изменяется вместе с действительностью, оно подыскивает слова и преодолевает их для того, чтобы ощутить действительность, анализировать ее.

Теория литературы, взятая как теория стиля, была бы только восстановлением риторики. Роману приходится создавать свою теорию, в том числе и теорию стиля.

Для Буало герой романа характеризован только тем, что такой герой был бы слишком мелок для эпоса.

Но Буало хотя бы знает имя романа; античность не дала художественной прозе имя. Это был брошенный ребенок; он был выброшен так, как выбросили Эдипа в Греции, Кира в Персии. Он был отдан на волю течения так, как в Египте положили Моисея в смоленую корзинку.

Риторика выкормила роман, как коза — Дафниса.

Петроний Арбитр, современник Нерона, в «Сатириконе» показал нам бездомного поэта-ритора, седовласого старца с лицом выразительным и даже носящим печать величия.

Но риторы умели придавать лицу и голосу любое выражение.

Поэт Эвмолп принадлежит к подонкам населения, он и его приятель — плуты, но это поэт с большими планами, его стихи о гражданской войне, в которых он говорит о божественном Цезаре, одинаково умеющем грабить казну и обагрять землю человеческой кровью,— это не пародия.

Это и не риторическое противопоставление. Это еще неосознанное новое качество нового жанра, начало осознания нового противоречия.

Проходимец видит падение поэзии и пишет в стихах:

Лишь Красноречье одно в размытой дождями одежде
Голосом слабым зовет забытые всеми Искусства.

Риторика создала теорию прозы, осознала формы искусства. Поэзия имела свое хозяйство, но риторика, как уже говорилось выше, была и у нас теорией прозы до времени Белинского.

Искусство следует за трудом, овладевающим и пересоздающим мир. Искусство все время делает попытки выяснить границы постижения мира и тем самым подготовляет будущие победы.

Восславим еще раз путешествующих, идущих и бредущих, простим им многое за то, что они оставили свои дома.

Романы часто писались о людях, покинувших свои жилища; пыль дорог лежит на ресницах героев старых романов.

Путешествия, кораблекрушения, плен у разбойников и пиратов, любовные несчастья и шутки нужны были искусству как выход в мир реальный, но еще не освоенный.

Сердце человека и даже мускулы его никогда не используются им до конца. Он стремится к полному своему осуществлению, прикосновению, радостному или трагическому, ко всему истинно существующему.

Тут надо поговорить о реальности фантастичного. Топы возникают не только как воспоминания, но и как

заявки на еще не осуществленное, но возможное. Топ иногда долго существует и как схема необходимо-желательного и оказывается пророчеством.

М. Горький говорил:

«О коврах-самолетах» фантазия сказочников знала за десятки веков до изобретения аэроплана, о чудесных скоростях передвижения в пространстве предвещала задолго до паровоза, до газо- и электромотора.

Я думаю, что именно фантазия, «выдумка» создала и воспитала тоже одно из удивительных качеств человека — интуицию, то есть «домысел», который приходит на помощь исследователю природы в тот момент, когда его мысль, измеряя, считая, останавливается перед измеренным и сосчитанным, не в силах связать свои наблюдения, сделать из них точный практический вывод. Тогда на помощь исследователю является домысел: «А может быть, это вот так?» [1]

Примеров можно привести много; это те «предвосхищения», о которых говорил К. Маркс.

В трагедии Сенеки «Медея» хор поет о корабле аргонавтов и, нарушая сюжетную значимость прибытия Язона в Колхиду, провозглашает славу открывателей:

Промчатся года, и чрез много веков
Океан разрешит оковы вещей,
И огромная явится взорам земля,
И новые Тифис откроет моря,
И Фула не будет пределом земли.

Фула — это крайняя северная точка, известная античности, земля, находящаяся к северу от Британии.

Далее начиналась область фантазий и предположений, впервые описанная в романе Антония Диогена «Невероятные приключения по ту сторону Фулы». Книга эта сохранилась только в пересказах.

Пение стихов о Фуле сопровождало отплытие каравелл Колумба.

Время, предсказанное Сенекой для новых открытий, было назначено неточно.

Земли за океаном ждали еще более полутора тысяч лет своего открытия.

---

[1] А. М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, Гослитиздат, М. 1953, стр. 86.

В последний раз перед веком авиации страну за Фулой посетил первый капитан подводного судна — капитан Немо, служащий во флоте романиста Жюля Верна.

ЗДЕСЬ, НАРУШАЯ ВРЕМЕННУЮ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ПРИВЛЕЧЕНИЯ МАТЕРИАЛА ДЛЯ РАССМАТРИВАНИЯ, МЫ БУДЕМ ГОВОРИТЬ О ШЕКСПИРЕ

Явления искусства существуют в сложных сцеплениях; всякое изолирование одного явления уже является нарушением законов существования фактора искусства.

Гёте писал то, что называют «роман воспитания». В этом романе анализировалось рождение нового человеческого сознания.

Но роман был построен как роман о путешествии, о странствии, принимая традиции английского романа и используя их совершенно иным способом.

Здесь странствующий герой шел не по дорогам, ведущим от города к городу, а шел от одного явления искусства к другому. Гёте писал философский искусствоведческий роман, анализируя старое искусство и переосмысливая его явления для того, чтобы заново ими осветить свою современность.

У Гамлета, принца датского, убит отец, убил отца дядя. Мать вышла замуж за дядю. Возможно, что она не знает об убийстве, но, вступив в поспешный брак, она приняла на себя ответственность за преступление. Может быть, не только жажда короны, но и влечение Клавдия к этой сорокадвухлетней женщине служит причиной убийства.

Гёте говорил, что необходимость действия погубила Гамлета. В драгоценный сосуд был посажен дуб, дуб разросся и корнями своими уничтожил сосуд.

Дуб — это месть.

Так ли это? Гамлет не слаб и не труслив, недаром Шекспир кончает трагедию апофеозом принца как воина.

Фортинбрас говорит:

Пусть Гамлета к помосту отнесут,
Как воина, четыре капитана.
Будь он в живых, он стал бы королем
Заслуженно.

Для самого Шекспира Гамлет герой. Трудно ли было бы Гамлету поднять восстание и убить короля?

Посредственный человек Лаэрт, сын обыкновенного придворного Полония, хочет отомстить за своего отца и подымает народ, врывается во дворец.

Клавдий, новый король, все время говорит о том, что чернь любит Гамлета. Со дня рождения Гамлета ведет счет своей работы гробовщик; имя, права принца всем известны. Офелия в минуту своего сумасшествия говорит, что «мы все знаем, кто мы такие, но не знаем, кем мы можем быть».

Гамлет — студент, человек новой эпохи, он храбр, превосходя в искусстве фехтования Лаэрта, он один врывается на корабль пиратов. Он хитер и хитростью губит своих врагов. У него на руках есть даже остатки власти, символизированные тем, что печать короля у него, а она совпадает с государственной печатью.

Король убит, — об этом он сам сказал сыну, явившись ему призраком.

Призрак видят воины, они только не слышат слов.

Преступление изменяет взаимоотношения людей.

Гамлет уже негодовал на свою мать, но сейчас ее вина увеличена. У Гамлета есть любимая девушка Офелия и друг Горацио.

Вина Офелии и ее брата Лаэрта состоит в том, что они обыкновенные люди — дети благоразумного Полония. Офелия позволяет своему отцу подслушать разговор принца с собой, она — мышеловка для принца.

Любовь разбита, друзья по университету стали шпионами, бывший ранее близким к Гамлету Лаэрт мстителен и не без права на мщение, но его мщение коварно, потому что он обыкновенный придворный, верный сын Полония, причастный к хитрости, и потому у него в руках отравленное оружие.

События трагедии как будто не стоят в центре внимания трагика. Для того чтобы хитрость Гамлета с подпечатанным письмом, которое содержало в себе приказ убить Гамлета, а было отправлено с приказом убить врагов Гамлета Розенкранца и Гильденстерна, удалась, Шекспир прибегает к двум общим местам — топам.

Письмо с подмененным текстом известно в фольклоре; в русских сказках оно осуществляется в сказке «О Марке богатом».

Пленение Гамлета на корабле пиратов и освобождение его — все это дается в одном рассказе.

Положение было настолько литературно общеизвестно, что на него можно было просто сослаться.

Основа трагедии — диалоги Гамлета. Торможение действия состоит не в том, что человек чего-нибудь не знает, а в том, что он сам должен все заново решить.

Гамлет — новый человек в старом мире. Его остроты, его кажущееся безумие — результат неприятия этого мира.

Для того чтобы понять по-новому, надо разобрать старое.

Старые книги для Гамлета — только слова.

Шутки Гамлета основаны на том, что он не верит традиционной связи вещей.

Притворное безумие Гамлета поддержано истинным безумием Офелии. Офелия любит Гамлета, хотела выйти замуж за принца, хотела слушаться отца. Полоний не шут, он благоразумный человек старого мира. Но любимый человек убил отца. Сама Офелия оказалась предательницей.

И для нее распалась связь времен, и она в безумии проговаривается; безумие разрушает обычные связи, и сквозь них проступают новые, истинные взаимоотношения понятий.

Гамлет — это искусство, которое не принимает старый мир; новое сознание вступает в противоречия со старым миром, противоречия старого мира обнаружены в преступлении.

Клавдий — обычный человек. Вероятно, он любит мать Гамлета. Он религиозен, не глуп, но в борьбе за власть он последовательно идет на преступление. Обычный человек Полоний умеет не замечать преступлений.

Преступление — это не только смерть короля, но и поспешность нового брака. Второе преступление было бы преступлением даже и без убийства; оно торжествует с варварской средневековой пышностью — новый король пьет вино при звуках салютов.

Новое сознание видит в Клавдии, в королеве, в Офелии противоречия старого мира.

А. Герцен в статье «Дилетантизм в науке» говорил о том, как поэзия отмечает переворот, совершающийся в мире во время Возрождения:

«Ариосто, играя, улыбаясь, рассказывает о своем Орланде; Сервантес со злой иронией объявляет миру бессилие и несвоевременность его; Боккаччо раскрывает жизнь католического монаха; Рабле идет еще дальше с отважной дерзостью француза. Протестантский мир дает Шекспира. Шекспир — это человек двух миров. Он затворяет романтическую эпоху искусства и растворяет новую. Гениальное раскрытие субъективности человеческой во всей глубине, во всей полноте, во всей страстности и бесконечности, смелое преследование жизни до заповеднейших тайников ее и обличение найденного не составляет романтизма, *а переходит его»* [1].

Изменение жизнеотношений изменяет значение искусства.

Белинский в первой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» писал:

«...Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии. Вообще характер нового искусства — перевес важности содержания над важностию формы, тогда как характер древнего искусства — равновесие содержания и формы» [2].

Попробуем несколько уточнить эти слова. В них выражено движение формы в Шекспире.

Герцен, говоря о вечном движении истины и вспоминая Гегеля, утверждал: «...всякое положение отрицается в пользу высшего и что только в преемственной последовательности этих положений, борений и снятий проторгается живая истина, что это ее змеиные шкуры, из которых она выходит все свободнее и свободнее» [3].

Человеческое сознание изменяется толчками и даже падениями.

ЗАГАДКИ ШЕКСПИРА

Толстой говорил, что шекспирология уже содержит одиннадцать тысяч томов. Сотни томов ее заняты вопросом, почему драматург имеет не такую биографию, какую он должен иметь по мнению литературоведов.

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. III, АН СССР, М. 1954, стр. 35—36. Далее по этому изданию.

[2] В. Г. Белинский, т. X, стр. 309—310

[3] А. И. Герцен, т. III, стр. 78.

Шекспир должен был бы происходить, по мнению их, из богатой семьи, кончить университет, путешествовать, иметь хорошую библиотеку, а потом написать приблизительно четверть того, что он написал.

Между тем драматург имеет биографию, которая годилась бы для того актера, который приехал к Гамлету в замок давать за деньги представление. Конечно, с таким человеком может разговаривать и аристократ, но есть какие-то в нем черты, похожие на черты из жизни бедного Йорика или глубокомысленного и скептического могильщика.

Второе недоумение вызывает стиль Шекспира: он пишет трудно, пышно и к тому же еще стихами. Между тем произведения этого человека с неожиданной биографией и неожиданным стилем триста лет существуют на сцене. Перед нами два вопроса: как возник шекспировский стиль и почему вещи, написанные этим стилем, несмотря на сотни возражений, преодолевая путаные комментарии, воспринимаются зрителем?

Змея выползает из своей шкуры не очень легко, она как бы сдирает с себя шкуру, для этого она бьется и изгибается.

Человечество при смене форм своего бытия снимает шкуру старого сознания в трагедии и в шутке.

Герои Шекспира все шутят, все острят.

Острят превосходно женщины, могильщики, слуги, судьи, шуты и герои.

Мир для них раскрыт, раскрылось то, что Герцен видит в Шекспире, в котором он находил глубину понимания жизни, действительно беспредельную («Письма об изучении природы»).

Стиль, созданный Шекспиром, — это стиль его эпохи. Но не будем называть это эвфуизмом, хотя, говорят, роман Дж. Лили «Эвфуэс», полный метафор, антитез, пользующийся цитатами, мифологией, похож на стиль Шекспира.

Но стиль Шекспира, его шутки замечательны тем, что они в результате прорываются до зрителя, и тем, что чем проще герой, чем периферийнее он, тем более он остроумен, тем более он смел в своем стиле, полном неожиданных сближений и открытий нового в известном.

Гёте называл в 1771 году шекспировский театр «чудесным ящиком редкостей»; в романе «Годы учения

Вильгельма Мейстера» (1795) пьесы Шекспира он сравнивал с часами, у «которых и циферблат и все внутреннее устройство сделаны из хрусталя; они, по назначению своему, указывают вам течение времени, и в то же время вам видны те колеса и пружины, которые заставляют их двигаться».

Время пульсирует в прозрачных часах шекспировских трагедий. Сам механизм драм Шекспира прост и традиционен. Шекспир не создатель новых сюжетов, зато он создает новые мотивировки действия. Герои его бунтуют против сил, которые их движут; герои Шекспира не только не согласны со своей судьбой, они даже видят закон судьбы, превосходя ее. Это превосходство выражается в шекспировской шутке и, разрывая традиционную поэтику, ведет к новому познанию мира.

В «Гамлете» принц в то же время узник, но для него не только Дания, но и весь мир — тюрьма.

Белинский говорил, что из этой тюрьмы нельзя освободиться ударом кинжала.

Но герои Шекспира видят свою тюрьму, они разрушают ее, описывая, они раскрывают перед нами то, что обычно сокровенно, и, показав нам нашу несвободу, делают нас ненадежными узниками.

Поэтому слово у Шекспира так сложно, так переменчиво, каламбурно.

Гёте писал: «Правда, мы создаем себе по очертаниям характеров известные образы, но о сокровенном мы все же можем узнать лишь из последовательности слов и речей; и здесь, как кажется, все действующие лица точно сговорились не оставить нас в неизвестности или в сомнениях. В этом заговоре участвуют герои и простые ратники, господа и рабы, короли и вестники; и в этом смысле второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи. Все, что веет в воздухе, когда свершаются великие мировые события, все, что в страшные минуты таится в людских сердцах, все, что боязливо замыкается и прячется в душе, — здесь выходит на свет, свободно и непринужденно; мы узнаем правду жизни и сами не знаем, каким образом» [1].

---

[1] Гёте, Собр. соч., т. X, Гослитиздат, М. 1937, стр. 583.

Люди второго плана — это не последователи эвфуизма, они говорят так неожиданно потому, что они видят по-новому, недоверчиво, и уже смеются над тем, что видят.

У них есть превосходство над той тюрьмой, в стенах которой они живут.

Самый высокий конфликт драмы Шекспира — недовольство человека местом, в котором он находится. Человек думает о том, кем он мог бы быть, не в смысле места-должности, а в смысле понимания своей новой человечности.

Слова имеют разное значение, и слово в поэзии двигается, переосмысливая понятия.

Трагедии Шекспира своим веселым негодованием, своими шутками показывают нам суд человечества над самим собой, столкновение эпох и вновь найденное превосходство человека над его горем и страданием.

Они или эмоционально взволнованы, или весело противопоставлены миру.

Люди не согласны с его обычаями и законами.

Речи героев в то же время заменяют показ окружающего, которое как бы сразу появляется измененным.

Слова великой поэзии и великой прозы как будто сдвинуты с места. В искусстве мы видим человечество в его походе — не на станции.

Сами слова подпоясаны и держат посохи в руках.

МЕТАФОРА И СЮЖЕТ

Задачей художественного произведения является передача жизни через создание таких сцеплений и выявление таких противоположностей, которые выясняют сущность предмета.

Гегель считал одной из причин употребления метафорического выражения потребность духа при помощи созерцания родственных предметов освободиться от того, что в них есть внешнее. В то же время он говорил, что метафора усиливает чувство, и, в-третьих, утверждал, что «...метафорическое выражение может проистекать единственно лишь из наслаждения фантазии своим собственным изобилием, из того, что она не может решиться давать предмет в его собственной форме и зна-

чение в его простой безобразности, а всюду требует некоего родственного конкретного созерцания» [1].

Таким образом, гегелевское определение противоречиво.

Мы сейчас не будем разбирать формы метафоры, но обратим внимание на то свойство метафоричности, которое отмечал и как бы осуждал Гегель.

Он, анализируя драмы Шекспира, заметил, что метафора как бы тормозит действие, то есть одну из особенностей языка искусства он у прославленного драматурга расценивает как помеху.

«Заставлять действующие лица говорить много метафорами, образами, сравнениями, когда они погружены в бурю чувств в устремлении действовать, совершенно неестественно в обычном смысле слова, и потому такая манера драматического автора должна рассматриваться как мешающая зрителю» [2], — так говорит Гегель в главе «Символическая форма искусства».

Философ утверждал: «...нет сомнения, что образы и сравнения у Шекспира часто неуклюжи и слишком нагромождены» [3].

Но сам же философ делает невольно отступление от своей мысли в словах: «в обычном смысле слова...» [4]

Но образы и сравнения трагедий Шекспира дают особый смысл слову.

Герои стремятся действовать, но действие их совершается через ряд перипетий, когда оно как бы движется назад.

Рядом соотнесений, торможений, повторений автор добивается прикосновения к реальности преодоления словарности языка, преодоления симметрии мышления.

Слова Джульетты, ожидающей Ромео, являются не только словами женщины, ожидающей любовника, но и развертыванием, анализом любовного чувства, заторможенного ожиданием.

Мысль дается как бы в ряде любовных прикосновений. Это явление общее в искусстве, и цель образности, так же как цель разного рода психологических, тавтологиче-

---

[1] Гегель, т. XII, стр. 415.
[2] Там же, стр. 425.
[3] Там же, стр. 426.
[4] Там же, стр. 425.

ских параллелизмов, так же как роль сюжетных перипетий, состоит не только в изображении действия, но и в анализе и в наращивании смысла ощущений. Ощущение, тормозясь, увеличивает выразительность. Слова здесь произнесены в условиях замедленного, затянувшегося ожидания, подготовляющего наступление трагического. Все это объединяет целостность отношений всего диалога.

Приди же, ночь! Приди, приди, Ромео,
Мой день, мой снег, светящийся во тьме,
Как иней на вороньем оперенье!

Гегель упрекает Шекспира в затейливых мыслях на одну и ту же тему, но мысли идут логично. Ночь — время любви. Ромео — это солнце. Значит, он — день, который осуществляется во тьме. День приходит на крыльях ночи, оставаясь белым.

Так возникает мысль о крыльях ворона. Предмет двигается, причем он все время сдвигается со слова на понятие. Слова поставлены так, чтобы они дали ощущение именно любви: ночь, день — все только полуназывается. Оно нужно для ощущения несходства.

Так как Ромео → солнце, то рождаются стихи:

Приди, святая, любящая ночь!
Приди и приведи ко мне Ромео!
Дай мне его, когда же он умрет,
Изрежь его на маленькие звезды,
И все так влюбятся в ночную твердь,
Что бросят без вниманья день и солнце.

Если действие и тормозится, то оно тормозится для увеличения эмоционального разглядывания предмета, для вырастания его сущности.

Детали действия тоже выплывают благодаря точной метафоричности, выбранности сравнения из общего.

Метафоричность стиля соответствует напряженности конфликта.

Все напряжено так, что достаточно одному из слуг укусить ноготь, как люди противоположной стороны принимают это за оскорбление и в городе начинается сеча.

В этом неуравновешенном мире, полюбив друг друга и противопоставив напряженность любви ненависти родов, люди выражают свою любовь словами восторга, боя и спора.

СТАТЬЯ ТОЛСТОГО «О ШЕКСПИРЕ И О ДРАМЕ» КАК РЕЗУЛЬТАТ СТОЛКНОВЕНИЯ ДВУХ ПОЭТИК

Реально язык Шекспира, как это заметил Толстой, основан не только на метафоре, но и на метафоре-каламбуре. Толстой в своей статье 1903 года о Шекспире и драме называет этот способ ведения диалога разговорами, «...ни к чему не ведущими, продолжительными». Приведу пример: «Так, например, шут говорит: «Дай мне яйцо, и я дам тебе две crowns». Король спрашивает: «Какие же это будут crowns?» — «А две половины яйца. Я разрежу яйцо, — говорит шут, — и съем желток. Когда ты разрубил посредине свою crown (корону),— говорит шут, — и обе отдал, тогда ты на своей спине нес через грязь своего осла, а когда ты отдал свою золотую crown (корону), то мало было ума в твоей плешивой crown (голове). Если я, говоря это, говорю свое, то пусть высекут того, кто так думает» [1].

Толстой испытывает при чтении таких разговоров «тяжелую неловкость, которую испытываешь при слушании несмешных шуток».

Между тем в речи шута употреблены не только омонимы, то есть одинаково звучащие, но разнозначащие понятия, но и метафора, потому что яйцо разрезано на две части так, как король Лир разрезал на две части свое царство, отдав по половине дочерям, которые его обманули.

Желток совпадает с короной не только словесно, но и тем, что он и корона представляют собой золотую сердцевину вещи: в одном случае — королевства, в другом случае — яйца. Здесь поэт снижает понятие короны и в то же время делает ее близкой, как бы съедобной. Надо не забывать, что в Библии желток по своему вкусу противопоставляется безвкусному белку; вероятно, для Шекспира и этот оттенок сравнения существовал.

Голова короля Лира не золотая, но она лишена не только волос, но и золотой, ей присущей, короны.

Толстой упрекает, что герой «Короля Лира» говорит «...тем особенным шекспировским языком, главная осо-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 222.

бенность которого в том, что мысли зарождаются или из созвучия слов, или из контрастов»[1].

В данном случае контрасты берутся такие, чтобы они в своем противопоставлении говорили о превратности судьбы.

Замечание Толстого, что у Шекспира все люди говорят «...всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком», — точно. Указание же его, что таким языком «...не могли говорить изображаемые действующие лица, но и никогда нигде не могли говорить никакие живые люди»[2], — неточно.

Этот способ разговора не был нужен Толстому в его поэтике. Всякая приподнятость речи, условность ее почти всегда отвергается в произведениях Толстого. Правда, можно оговориться, что в так называемых народных рассказах есть влияния приподнятой стилистики Библии и «Жития святых».

Но в основном речь у Толстого подобна обычной разговорной речи. Кроме того, она не является способом прямого выражения психологии действующих лиц. Толстой считает, что человек и не осознает себя до конца, он подбирает слова, приблизительно соответствующие его сознанию, связанные с обычным состоянием людей того же круга, но это не является выражением, прямым отображением внутренней жизни героя.

Толстой не все отвергает у Шекспира, хотя он и считает в общем, что сочинения этого трагика «...заимствованные, внешним образом, мозаически, искусственно склеенные из кусочков, выдуманные на случай сочинения, совершенно ничего не имеющие общего с художеством и поэзией»[3].

Толстой писал 7 марта 1904 года в дневнике:

«Сновидения ведь это — моменты пробуждения. В эти моменты мы видим жизнь вне времени, видим соединенным в одно то, что разбито по времени; видим сущность своей жизни: — степень своего роста»[4].

Что же иногда видел Толстой, что он соединял в моменты пробуждения?

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 228.
[2] Там же, стр. 239.
[3] Там же, стр. 252.
[4] Там же, т. 55, стр. 18—19.

2 сентября 1909 года Толстой записывает:

«Ночью и поутру нашло, кажется, никогда не бывшее прежде состояние холодности, сомнения во всем, главное, в боге, в верности понимания смысла жизни» [1].

24 декабря 1909 года Толстой записывает: «Видел во сне отрицание бога и еще возражение на свое представление об общем лучшем устройстве жизни вследствие отказа от борьбы» [2].

Вера Толстого все время сопровождалась колебаниями, он заклинал ее, повторяя одни и те же слова, но никогда не преодолел до конца сомнений.

Но основным для Толстого была жизнь, жизнеощущения человека проснувшегося, попавшего в мир, как будто обновленный, непонятный, чужой.

Собственный дом, тот дом, в котором он родился, Ясная Поляна, кажется Толстому домом сумасшедших, и он пишет этим сумасшедшим характеристики. Выписывает скорбный лист он и себе, но сам он человек другой, иначе думающий и видящий, что этот ложный мир не устоит.

В этом ложном мире важно не то, как люди говорят, а то, как они проговариваются, важны их жесты, их языковые ошибки. Это Толстой находил и у Шекспира, но умалял эти элементы стиля Шекспира, вероятно потому, что иначе нарушилось бы единство характеристики трагика. Вот что пишет Толстой:

«Шекспир, сам актер и умный человек, умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств, происходящие в действующих лицах. Так во многих местах лица Шекспира вместо слов только восклицают, или плачут, или в середине монолога часто жестами проявляют тяжесть своего состояния (так, Лир просит расстегнуть ему пуговицу), или в минуту сильного волнения по нескольку раз переспрашивают и заставляют повторять то слово, которое поражает их, как это делают Отелло, Макдуф, Клеопатра и др. Подобные умные приемы изображения движения чувства, давая возможность хорошим актерам проявить свои силы, часто принимались

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 57, стр. 131.
[2] Там же, стр. 194.

и принимаются многими критиками за уменье изображать характеры»[1].

Здесь Толстой находит у Шекспира элементы своей поэтики, но, умаляя, считает их только умными приемами знатока сценического воплощения.

Судя по статье, Толстой против метафорического стиля, тем самым как будто против метафоры.

В то же время нельзя говорить, что у Толстого нет метафор. Вернее сказать, что у него метафоры носят, так сказать, сюжетный характер.

«Люцерн» и «Альберт» — это рассказы-метафоры о положении талантливого или гениального художника в буржуазном обществе.

В первом случае берется уличный певец, во втором — пьяный скрипач, играющий в публичном доме. Но именно по неожиданности примера рассказы метафорически чрезвычайно широки.

Рассказ «Альберт» кончается в тексте судом над художником и его оправданием, широким и полным. Он — самый лучший и самый счастливый.

В «Войне и мире» метафоричен не только знаменитый дуб, с которым прямо сравнивает себя князь Андрей, но и подробно развита метафора: Москва — опустевший улей. Ряд метафор снижающего характера дан по всему роману.

«Хаджи-Мурат», как увидим потом, — это повесть-метафора: упрямо живущее растение, борющееся за свою жизнь, сравнено с человеком.

Лучшие метафоры Толстого настолько развернуты, что их не сразу видишь; они, так сказать, носят мировоззренческий, сюжетослагающий характер.

Метафора не угасала никогда.

Если остановиться на вопросе о метафоричности в поэзии, то метафоричность в поэзии толстовского периода, как мне кажется, убыла. Оставшиеся метафоры были, так сказать, цитатного характера.

Но и в поэзии метафора не отмерла. Я не буду говорить о книжной метафоре символистов. Школа акмеистов боролась с метафорами, старалась дать предмет точным, но в то же время эта литературная школа или подчеркивала предмет его нарочитой трубостью, или, наоборот,

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 249—250.

интимностью, или же вводила в поэзию новеллистические приемы реалистического рассказа.

Метафора вернулась в поэзию в первой четверти нашего века, ее возрождение было величественно и в то же время иронично, так как она отрицала всю старую, дореволюционную метафоричность. В эту эпоху революции появилась острая метафоричность. У Маяковского канонизированы каламбуры-метафоры.

Метафоры Джульетты, которые мы разбирали, — метафоры процесса.

Кажущийся отход от темы и создает неавтоматическое восприятие слова, давая его в новом поэтическом качестве. Мы только что согласились с первой метафорой, но она переходит во вторую, осложняется.

Ночь, звезды, небо, солнце приходят в столкновение. Поэтому метафоры Шекспира драматичны и преувеличены своим драматизмом, что и поражало Толстого.

На голой сцене шекспировского театра метафоры как бы заменяли сцену, речь воссоздавала обстановку, но главное — она ступенями создавала лестницу, по которой герои подымались от необыкновенного к человеческому.

Существуют сейчас автодороги, разделенные продольными полосами, по этим дорогам можно двигаться с определенной скоростью, для того чтобы попадать от зеленого света на одном семафоре к тому же цвету сигнала на следующем.

Лестница Эйзенштейна — реальная лестница, ведущая в Одессе от города к порту, но в фильме «Броненосец «Потемкин» это сценическая площадка, которая использована для того, чтобы, расчленяя движение, тормозить его и увеличивать эмоциональность восприятия действительности, показав длительность преступления — расстрел вооруженными людьми безоружной толпы.

Коротко написанная греческая трагедия производит впечатление большой, фундаментальной вещи благодаря правильно построенному конфликту и медленному анализу смысла действия в репликах, которые переходят от актера к актеру.

Коллизия трагедии или интрига романа — только одна из возможностей событийных связей, использованных при показе действительности.

Старея, интрига часто превращается в условную, причем художественная нагрузка переходит на наполнение

драмы, а интрига служит как бы стеллажами, на которых расставлены книги.

Новую интригу изобрести трудно, легче ее вымыслить, выделить из жизни.

В 1880 году А. Островский записал в заметках: «Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэта — истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни» [1].

Дело не столько в том, что делает человек, сколько в том, почему он это делает. Иногда работа по созданию сюжета занимала у Толстого два месяца, а психологическое оправдание действия героя — много лет.

Новеллы, которыми пользовался Шекспир, рассказывали о невероятном; это были записи, необходимость которых объяснялась выхождением события из ряда обыкновенных.

Человек создан и для необыкновенного, сердце и легкие наши созданы с большим запасом, которого мы не используем.

Человек не предназначен только для обыденной жизни, и он переживает то, что могло бы быть, а для него должно было бы быть — в искусстве.

Поэтому он принимает спор героя с тем положением, в которое он поставлен.

Толстой считал, что увлечение Шекспиром пройдет, когда появится новая религиозная драма, «...которая будет служить уяснением и утверждением в людях высшей ступени религиозного сознания...» [2].

Он думал, что начало XX века — конец увлечения Шекспиром, но драмы Шекспира идут именно у нас. Я видел «Отелло» в Северной Осетии и понимал то, что происходит на сцене, хотя не знал осетинского языка, а зал понимал все, потому что он учился у Шекспира разрушению традиционного уклада жизни, новой, революционной требовательности.

---

[1] «Русские писатели о литературе», т. 3, «Советский писатель», Л. 1955, стр. 27.

[2] Л. Н. Толстой, т. 35, стр. 272.

Обновленный Восток создает великих актеров для шекспировской трагедии. Шекспир возрождается в Грузии, в Армении, в Азербайджане, в Таджикистане, и он как Вакх-Дионис, который когда-то прошел через весь мир и завоевал Индию, он, Шекспир, вторгается в страны, лежащие за Индом.

В 1919 году в Киеве, в постановке Марджанова, шел «Гамлет», зрители были красноармейцы, они слушали Шекспира затаив дыхание, и вдруг с галерки, где сидел человек с винтовкой, раздался голос: «Не подсказывай!»

Этот крик был обращен к суфлеру.

Зритель рассердился на человека в очках, который мешал ему видеть, как сами рождаются реплики героев, перестраивающих жизнь.

Он понимал ход мысли, сам шел с ними вместе.

Между тем шел «Гамлет» — трагедия мысли. Мы можем сказать, что «Отелло» — это трагедия ревности, которая всегда понятна, можно сказать, что «Отелло» — это трагедия человека в чужом обществе, встретившегося с чужой цивилизацией, но про «Гамлета» этого нельзя сказать.

И «Отелло» — это не драма ревности, это драма разрушения ревности. Отелло простодушен, как говорил Пушкин, но он поверил в свое право на слепую ревность, он задушил Дездемону. Он обидел женщину так, как обижали женщин всегда. Недаром Дездемона перед смертью поет песню об иве, которую она слышала от служанки.

Трагедия Отелло не в том, что он убил Дездемону, а в том, что он ей не поверил.

Дездемона могла быть не убитой, а оставленной Отелло, и это тоже было бы трагедией.

Пересмотр основ нравственности, основ этических споров сейчас доходит до Востока и так играется актерами Востока, что мы видим Шекспира заново, потому что в нем есть элементы той новой нравственности, которую Толстой ждал от религии.

Статьи Толстого «Что такое искусство?» (1897—1898) и «О Шекспире и о драме» (1903) служат одна продолжением другой. В первой — Толстой, отрицая старое искусство в его большей части, как искусство не только не народное, но и не христианское, говорил:

«Главная ошибка, которую сделали люди высших классов времени так называемого Возрождения, — ошибка, которую мы продолжаем теперь, — состояла не в том, что они перестали ценить и приписывать значение религиозному искусству (люди того времени и не могли приписывать ему значения, потому что, так же как и люди высших классов нашего времени, они не могли верить в то, что считалось большинством за религию), но в том, что на место этого отсутствующего религиозного искусства они поставили искусство ничтожное, имеющее целью только наслаждение людей, то есть стали выделять, ценить и поощрять, как религиозное искусство, то, что ни в коем случае не заслуживало этой оценки и поощрения» [1].

Это неточно. Такие произведения Возрождения, как «Декамерон», не были основаны на опыте искусства высших классов.

Шекспир тоже по истокам своего искусства не принадлежит целиком к искусству высшего класса, что точно отмечали люди, следующие за ним: он был отвергнут именно как простонародный.

Люди Возрождения всеми средствами своего искусства доказывали правоту своего восприятия жизни и для этого создавали и сюжеты и метафоры.

Высокая метафоричность вошла в искусство нашей революции, и именно революция приняла и поняла и Шекспира и Толстого, вскрыла основы их стиля, их пафоса.

О ЗАОСТРИВАНИЯХ ПРИТУПИВШИХСЯ РАЗЛИЧИЙ

В. И. Ленин в «Философских тетрадях», анализируя книгу Гегеля «Наука логики», написал:

«(1) Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не *переход* от одного к другому, а *это самое важное.*

(2) Остроумие и ум.

Остроумие схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещи в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не *выражает* понятия вещей и их отношений.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 30, стр. 154—155.

(3) Мыслящий разум (ум) заостривает притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного* различия, до *противоположности*. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности»* [1].

Для придания жизнеощутимости, как бы для доказательства реальности вещей, стоящих за словами, для преодоления условности второй системы и возвращения эмоционально-чувственного значения первой сигнальной системы, существуют различные построения искусства.

Один из способов заостривания восприятия — это постановка вещей в противоречие друг с другом, через изменение сигнала (слова) и через помещение вещи в новый ряд, в новые отношения, в живые сцепления.

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 128.

НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ ХАРАКТЕРА КАК НОВОГО ЕДИНСТВА

О НОВЕЛЛЕ

Можно сказать, что Волгой называется река, протекающая мимо городов Ярославля, Костромы, Кинешмы и Горького; определение это не содержит в себе лжи или ошибки.

Волга действительно не только протекает мимо этих городов, но и никакая другая река этого не делает.

Но если мы будем характеризовать Волгу по тому участку, в котором мы ее только что определили, то будем описывать водяной поток, не похожий ни на верхнее течение, ни на нижнее.

Точно так же, если сказать, что Волгой называется река, протекающая мимо Волгограда и Астрахани, то ширину этой реки, характер ее берегов тоже нельзя распространить на характеристику Волги в целом.

Так же случается в исторических определениях.

Определяют значение слова «реализм».

Сперва возникает сомнение вполне законное. Слово «реализм» позднее. Имеем ли право мы применять этот термин к тем эпохам, когда он еще не существовал? Возникает даже сомнение: термин не существует и в эпоху Белинского.

Но надо быть последовательным: мы вообще анализируем явление, историю не в тех терминах, которые существовали одновременно с явлениями, — например, никто в Египте или в Риме не называл свои государства «рабовладельческими обществами».

Мы можем про историческое явление знать и часто знаем на самом деле больше, чем его современники,

Поэтому отказаться начисто от употребления термина «греческий роман», или, шире, «античный роман», мы не можем, хотя этот термин поздний и употреблять его надо с осторожностью, для того чтобы вместе с термином не перенести более позднее представление на ранние явления.

Литература не математика, и термины литературоведения никогда не приобретут точности математических определений. Мы здесь имеем термины для текущих процессов и для явлений, которые никогда целиком не совпадают.

Теперь перейдем к определению жанра «новелла».

Слово это позднее; понятие изменяется.

Оно изменялось до появления термина и после появления. Определений много, и все они соответствуют разным этапам и видам одного художественного явления.

Тут дело осложняется еще тем, что на Волгу можно поехать и проверить, что это действительно единая река.

Волга — это физическое единство, в данном случае географическая непрерывность.

Новелла — понятие стилистическое, нами созданное, зависящее от целого ряда явлений, которые ее создают и как бы подменивают.

Обычно, стремясь понять непрерывность, начинают следить за неизменяющимся моментом, за тем, что называют, например, в развитой прозе так называемыми бродячими сюжетами.

Действительно, кое-что в литературной непрерывности сохраняется. Но сама непрерывность как бы неизменно осуществляется или мыслится продолжающейся не благодаря присутствию этих будто бы неизменяющихся элементов.

У Апулея в романе «Золотой осел» есть вставная новелла о ремесленнике, который ушел из дома, оставив жену одну. Жена пригласила любовника, муж вернулся внезапно, женщина спрятала любовника в бочку. Муж сообщил, что у него удача — он продал бочку за пять динариев. Жена не растерялась и ответила:

«— Вот муженек-то достался мне, так муженек! Бойкий торговец: вещь, которую я, баба, дома сидя, когда еще за семь динариев продала, за пять спустил!»

Обрадованный муж спросил, кто покупатель и где он. Женщина отвечает, что покупатель сидит в бочке,

смотрит, крепкая ли она. Любовник слышит этот разговор, вылезает из бочки и просит мужа почистить ее. Ремесленник залезает в бочку, жена светит ему, согнувшись, а любовник над спиной мужа овладел его женой.

Эта история перешла от Апулея к Боккаччо, в день VII, в новеллу вторую.

Перед нами редкий случай перехода неизменного анекдота. Он неизменен потому, что поразителен и заключает в себе элемент эротического озорства.

К этой изумительной истории подходит определение Гёте, который определял новеллу как «одно необычайное происшествие».

В другом месте Гёте говорил, что она рассказывает о новом, не повседневном, но не фантастическом.

Новелла о бочке перешла к Боккаччо совершенно неизмененной. Рассказ об обманутом муже перешел из одного быта в другой, ничем не обогащенный.

Но другая новелла, о том, как женщина спрятала любовника, а муж его нашел, изменилась в своей направленности.

У Апулея муж, гомосексуалист, овладевает любовником, потом приказывает рабочим его избить.

Апулей считает, что муж прав, а жена негодяйка. Боккаччо не изменяет новеллу, но считает, что муж, который не жил со своей женой, но требовал от нее верности и использовал положение застигнутого любовника,— негодяй.

Женщина защищает свои права, и автор на ее стороне.

Новелла развилась, изменила свое значение.

Первая новелла сохранилась благодаря своей курьезности и осталась неизмененной. Нужно сказать, что таких новелл сравнительно мало и не они развивают искусство человечества.

У Апулея она вставлена как услышанный анекдот, и у Боккаччо она рассказана Дионео как дерзкий анекдот, который слишком хорошо был понят дамами.

Не все то, что сохраняется, ценно.

Шлегель сближал новеллу с анекдотом, то есть с еще не записанным сообщением о занимательном происшествии: «Новелла есть анекдот, незнакомая еще история, которая интересна только сама по себе... которая

дает основание для иронии при самом появлении на свет»[1].

Ирония здесь дается как ощущение превосходства художника над действительностью, как элемент свободного рассматривания предмета.

Новелла типа рассказа Апулея сперва начинается как рассказ о чем-то повседневном и потом дает неожиданные соотношения героев: застигнутая на месте преступления женщина не только обманывает мужа, но и удовлетворяет свое желание в его присутствии.

Но одновременно существовали новеллы-анекдоты, не включающие в себя элемент нового, но использующие противоречия в самом предмете.

Герой романа Апулея купил рыбу на базаре. Он встретил своего друга Пифия, который стал диктатором над базаром. Друг возмутился тем, что рыба куплена слишком дорого. В припадке негодования он вырвал покупку из рук Луция, бросил рыбу на землю, обругал продавца, а своему помощнику велел растоптать рыбу.

Рыба оплачена. Убыток несет Луций.

Противоречие между намерениями базарного законодателя и последствиями этих намерений при всей обыденности создают коллизию анекдота.

Поразительные новеллы лучше всего сохраняются, новеллы бытовые разрушались и восстанавливались снова.

Поразительные новеллы, рассказы о необыкновенных случаях, вероятно, характерны, хотя и тут они не исключительны для начала истории новеллы.

Шпильгаген отделял новеллу от романа, считая, что она имеет дело с готовыми характерами.

Это определение, так сказать, относится к среднему течению новелл. Ранние новеллы, например у Апулея, вообще не выявляют характеров героев. Это случаи из жизни людей, а не раскрытие характеров этих людей через случай.

В новеллах Чехова люди разочаровываются, озлобляются, иногда смягчаются.

Некоторые исследователи новеллы утверждали, что новелла требует особого, специфически сжатого, интенсивного сюжета. Это повествование об одном событии.

Такое определение подходит к новеллам О. Генри, так как оно и построено на материале его новелл. Но та-

[1] «Литературная энциклопедия», т. 8, М. 1934, стр. 115.

кое определение, как мы увидим дальше, не подошло бы к новеллам Чехова, который не стремился к «интенсивности сюжета».

Чехов также не всегда в новелле повествует об одном событии. В его новелле отсутствует вводная часть, но часто в нее включена предыстория: это повествование о нескольких событиях.

Ситуации у Чехова всегда взяты из его времени. Конфликты основаны на поисках места, на бедноте, на замкнутости жизни, на непонимании ее.

Новеллы чаще построены для открытия нового в известном, а не для обострения старых, традиционных конфликтов на новом бытовом материале.

Такая новелла явно появилась заново, ниоткуда не заимствована.

Не отвергая факта, что существуют так называемые бродячие сюжеты, мы должны помнить, что совпадающие по сюжетному построению рассказы не всегда связаны происхождением и могут иметь разное смысловое значение.

В книге Апулея легковерный человек обращается к предсказателю Халдею для того, чтобы узнать у него день, благоприятный для отплытия в море. «Тот ему уже день указал, уже кошелек появился на сцену, уже денежки высыпали...»

В это время к предсказателю подходит знакомый. Халдей жалуется приятелю на свою судьбу: его только что ограбили в море. Услышав жалобу, клиент прячет свои деньги.

Басня говорит о человеке, который другим предсказывает, а сам своей беды не знает. Она носит комический характер.

Может быть другой случай: сталкиваются мировоззрения,— например, христианин опровергает веру волхва. В русских летописях есть рассказ о волхве.

К волхву, взяв потихоньку топор, вышел князь Глеб и спросил у предсказателя: «Знаешь ли, что будет завтра утром или вечером?» — «Все знаю»,— отвечал волхв. «А знаешь ли,— спросил опять Глеб,— что будет нынче?» — «Нынче,— отвечал волхв,— я сделаю большие чудеса». Тут Глеб вынул топор и разрубил кудесника».

Князь не верит тому, чему верят смерды, и опровергает их веру прямым насилием.

Сходство новелл в том, что предсказание тут же опровергается, в том, что предсказатель не знает своей судьбы.

Вторая новелла — трагическая; она записана в летописи с определенной датой и явно не зависит от рассказа Апулея.

Для новелл берутся случаи и предметы, которые могут быть растолкованы и раскрыты по-разному. Вторая новелла, с князем Глебом, основана на необычайном происшествии, первая — на раскрытии нового смысла в обычной базарной сцене: предсказатель дает предсказание клиенту.

Строение новеллы основано на существующих в жизни противоречиях, которые при помощи событий иного ряда или сопоставлений событийных рядов, дающих разное отношение к одному и тому же явлению, обнаруживаются в повествовании.

Общность определения, которое я сейчас даю, объясняется его широтой.

НЕСКОЛЬКО ЭМПИРИЧЕСКИХ ЗАМЕЧАНИЙ О СПОСОБАХ СОЕДИНЕНИЯ НОВЕЛЛ

Раз созданные новеллы могут существовать в беглом разговоре, приводиться к случаю. Но их можно и соединять.

Соединены они могут быть по темам.

Подборы такие встречаются неоднократно, например, в книге «Калила и Димна». Целая глава называется «Глава о расследовании дела Димна, или глава о том, кто хотел пользы себе, причиняя вред другому, и чем кончилось это дело».

Калила говорит о вреде подозрительности.

Оправдывающийся шакал приводит притчи. Рядом приводятся приметы злых и вероломных людей. Примеры объединены тематически, так, как ключи нанизываются на кольца.

Иногда систематизация новелл приводится путем спора притчами. Например, один из спорящих говорит о вреде терпения к злу, а другой приводит пример ненужной торопливости.

Разные способы систематизации новелл могут существовать одновременно. Новеллы «Декамерона» все объ-

единены тем, что они рассказываются обществом молодых людей, убежавших из города от чумы. Отдельные дни соединены тематически.

Большую, охватывающую новеллу, соединяющую набор сюжетов, называют обрамлением.

Обрамление обычно задерживает действие, и новеллы как бы происходят в паузах основного действия.

Коротко анализируем строение сборника «Тысяча и одной ночи».

Был царь, был у него старший брат Шахрияр. Царь хотел навестить своего брата, случайно вернулся домой и увидал, что жена его ему изменяет с черным рабом. Печальный приехал царь к своему брату.

Он худел и желтел от горя, но однажды он увидел, что жена его брата и его невольницы изменяют своему повелителю с рабами. Царь развеселился: «Прежние краски вернулись к нему, и лицо его зарумянилось».

И стал он есть. Но брат рассказал своему брату об обоих несчастьях. Второй брат сказал первому: «Уйдем тотчас же, не нужно нам царства, пока мы не увидим кого-нибудь, с кем случилось то же, что с нами».

Обманутые братья странствовали недолго; они увидели ифрита — злого духа, который носил с собой женщину в запертом сундуке, чтобы она ему не изменяла.

Ифрит заснул, и женщина изменила ему с обоими братьями.

Царь Шахрияр решил, что он будет каждый день брать в жены девственницу, а утром ее убивать.

Таким образом, в начале «Тысяча и одной ночи» мы видим три новеллы, соединенные по сходству. Дальше рассказывается, что у царского везиря были две дочери, одну из них звали Шахразада, она сама пожелала стать женой царя-убийцы. Отец спорил с ней и приводил сказки о том, как приводят женщин к повиновению. Шахразада ему сказкой не ответила, но настояла на своем.

Дальше идет знаменитая история, как Шахразада, рассказывая бесконечные сказки, отдаляла день своей казни.

Начальные сказки Шахразады, содержащиеся в первых двух ночах, имеют темой выкуп крови провинившегося ценою рассказа занимательной сказки.

Рассказывание как способ отсрочки гибели широко используется в обрамлении.

Существует свод «Семь везирей».

Царевич оклеветан, отец его хочет казнить. Царевич сам говорить не может, везири рассказывают сказки, задерживающие казнь.

В сборнике монгольских сказок буддийского происхождения Арджи — Бурджи деревянные статуи, составляющие ступени, сказками удерживают царя от восхождения на трон. В индийских «Сказках попугая» попугай сказками задерживает женщину, которая хочет уйти и изменить мужу.

Каждая сказка — новый совет о том, как хитрить и обманывать, но все вместе они задерживают исполнение желания женщины, и каждая сказка кончается словами, что об остальном женщина узнает завтра, если останется дома.

Существуют своды не новелл, а вопросов.

Так построена в «Эддах» песнь об Альвиссе.

Вопросами, как называются разные вещи у богов, альфов, турсов и карлов, Тор затягивает время до восхода солнца. Когда солнце поднялось в небо, Альвиссе превратился в камень.

Долог спор о происхождении романа.

А. Веселовский в статье «Греческий роман», опираясь на мнение исследователя Э. Роде, утверждал, что роман и новелла имеют разное происхождение. Веселовский пишет: «Мне очень приятно было встретить у Роде подтверждение моего собственного мнения,— что между греческим романом и новеллой нельзя предположить никаких генетических отношений; я только расхожусь с ним в некоторых дальнейших выводах. Новелла,— говорит Роде,— преимущественно реальна; роман отличается крайне идеальным характером; это как бы два полюса; с новеллой можно поставить на один уровень разве новую буржуазную комедию» [1].

На мнения А. Веселовского и Э. Роде опирался покойный Б. В. Томашевский, отстаивая самостоятельное происхождение романа.

Эти мнения очень любопытны, но я уже говорил, что Апулей начал свою книгу «Золотой осел», которую сам

---

[1] А. Н. Веселовский, Избранные статьи, ГИХЛ, Л. 1939, стр. 25.

он называл «Метаморфозы», словами: «Вот я сплету тебе на милетский манер разные басни».

Тут ясно, что басни уже существуют, если они сплетаются. Сплетаются здесь они реже методом обрамления; таким методом введены рассказы о колдунье и знаменитый рассказ об Амуре и Психее, который рассказывается в пещере разбойников героине старухой, утешающей пленницу, но основной метод сплетения — это нанизывание происшествий на судьбу жадного к чудесному юноши.

Я занимаюсь сейчас не историей литературы, а ее теорией, и исторические примеры служат мне примерами, на которых я хочу показать изменения некоторых закономерностей. Поэтому решусь продолжить свой короткий анализ.

В четвертой и пятой книгах «Золотого осла» Апулея описывается пребывание Луция в пещере разбойников.

Начало служит также мотивировкой торможения. Набег разбойников объясняет, почему Луций не смог сразу освободиться от чар: для превращения в человека ему достаточно было пожевать розу. Человек, превращенный в осла, увидал розу, но это была ядовитая лавровая роза, из тех, «вкушение которых смертельно для всякого животного».

В результате осел-Луций попадает в пещеру разбойников, видит старуху служанку, после этого прибывают разбойники и идет нанизывание рассказов об их неудачах.

Все эти неудачи редкостны.

Один грабитель просунул руку в отверстие двери, для того чтобы отодвинуть засов, а хитрая старуха, заметив грабителя, прибила его руку гвоздем к дверной доске.

Другой грабитель был выброшен из окна чердака старухой, пожитки которой он грабил.

Третий разбойник, для того чтобы проникнуть в богатый дом, велел зашить себя в медвежью шкуру и был затравлен собаками.

Все рассказы объединены темой неудачи преступления. После того как рассказы все выслушаны, прибывает новая партия разбойников, с прекрасной пленницей, похищенной от мужа в день свадьбы. Разбойники уходят из пещеры. Утешая пленницу, старуха рассказывает ей сказку, которая прославилась в веках,— «Амур и Пси-

хея». Сказка занимает около сорока страниц. Вставлена она по способу обрамления. Способ рассказывания и образ старухи, служанки разбойников, не связаны.

Сказка фольклорная, с «помощными» зверями (муравьи, орел), помогающими выполнить трудные задачи, и с элементами сказочной троичности.

После того как сказка рассказана, восстанавливается движение самого романа. Девушка пытается бежать из вертепа на осле — Луции. Пленница захвачена. Неудача разбойников и гибель их атамана заставляют их избрать атаманом пришельца — мнимого разбойника, который оказывается женихом пленницы.

Роман сплетен из новелл; в нем двадцать вставных новелл и сотни новелл нанизанных. Появление новелл мотивировано любопытством Луция, который жадно собирает разные сведения в качестве молодого человека и, превратившись в осла, в горе утешается тем, что у него теперь длинные уши и он хорошо слышит.

Новеллы анекдотичны и пестры.

Вызывает возражение утверждение Веселовского, что греческий роман носит идеальный характер.

Вероятно, здесь утверждается, что роман отвлеченен, не содержит в себе отражений черт действительности.

Я сам когда-то был такого же мнения, основываясь на бесчисленных приключениях, повторяющихся и переходящих из одного произведения в другое.

Но если недавно французский врач, переплывший в надувной лодке через Атлантический океан, утверждал, что и в наше время каждый год на морях и океанах гибнет более двухсот тысяч человек, то, говоря сравнительно, в античные времена, при плаваниях на деревянных судах, без компаса, с примитивным управлением парусами, количество караблекрушений должно было быть чрезвычайным.

Конечно, греческий роман никогда не представлял собой сколок с действительности.

Так опыт, который мы производим в лаборатории, выявляя нам законы природы, сам осуществляется в некоторых идеальных условиях, выделенных из общеприродных условий, искусственно обособленных, но то, что происходит в колбах и приборах, реально, хотя и отвлеченно.

Что создало греческий роман?

Старый замкнутый город, в котором все знают не только соседей, но и всех их предков, заменен непознанным миром — вселенной. Торговые связи трещинами перерезали известную тогда землю, трещины караванных дорог уходили все дальше и дальше, и по ним просачивался в неведомое одинокий, лишенный своего обычного окружения человек.

Замкнутый мир погибал, распадался, трещины расширялись, и через них были видны новые дали.

Распад старого мира, трудности и страхи новой, огромной вселенной, обширных океанов, неведомых народов, чужих обычаев были реальностью греческого романа.

Реальность эта изменилась, оставшись в романе.

В Индии, в зарослях джунглей, за болотами, мрамором белеют города, которые я помню по детским книгам.

Лианы зеленым дымом струятся из окон брошенных дворцов и уходят, извиваясь, как струи дыма, в лес.

Дворец стал «чистой архитектурой». Старая реальность дома — связь помещений, логика покоев, логика расположения комнат — потеряна.

Обезьяны бегают по лестницам и думают, что это всего только ступенчатое построение; они воспринимают лестницу как чистую форму.

Но в доме прежде жили, хотя и не по-нашему. Реальность дальних стран так же достоверна, как реальность тихого перекрестка маленького, нам хорошо известного города.

И романы и сборники новелл — это были поиски нового художественного единства, порожденные новыми производственными отношениями, новым сознанием. Отрывки знаний, выдумок, острот, находясь вместе, под влиянием магнитного поля нового бытия преображались и входили в новые сцепления.

О РАЗНЫХ СМЫСЛАХ ПОНЯТИЯ «ХАРАКТЕР» В ПРИМЕНЕНИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ЛИТЕРАТУР РАЗНЫХ ЭПОХ

Прекрасный исследователь русского стиха, Л. И. Тимофеев в «Очерках теории и истории русского стиха» определяет роман и рассказ с точки зрения широты изображения характеров: «Роман, сравнительно с рассказом, представляет собой изображение характера в ряде ситуа-

ций, в процессе, тогда как рассказ дает характер в определенном моменте его развития, в одном основном событии. В зависимости от того, каким хочет писатель изобразить характер, он и обращается к тому или иному жанру как средству раскрытия характера» [1].

На такой точке зрения стоял и я, анализируя в одной из своих последних книг значение характера в прозе русских классиков XIX века.

Но это утверждение, данное вне истории, неправильно.

В книге «Калила и Димна», представляющей собою арабский перевод индусской системы рассказов, восходящий к VI веку, много сюжетных столкновений, дидактических рассуждений, риторического членения событий на разновидности, но нет того, что мы в нашей литературе называем *характерами*.

То, что беседующие друзья одного из циклов этого сборника шакалы, не использовано.

У шакалов есть друзья — леопарды, царь — лев, интрига ведется против быка, но все эти свойства зверей используются только тогда, когда они нужны для данной сцены.

Повадка льва перед нападением, поза быка, ожидающего нападения, использованы. Клеветник шакал сообщает эти повадки мнимым врагам, для того чтобы усилить их подозрительность друг к другу.

Но на этом кончается специфичность материала. Обвиненного шакала не только заковывают, но и отправляют в тюрьму. Он и шакал и как бы человек. Суд происходит по всем правилам тогдашней юриспруденции, с записью показаний.

Еще показательнее другая деталь. Димна разговаривал с Калилой в своем жилье. В это время «леопард подошел к их жилью, чтобы взять головню и развести себе огонь; были они приятелями.

И услышал леопард у них разговор и молча прослушал всю их беседу».

Наружность героя и его возможности — то, что у леопарда лапы, а не руки, и он не может взять головню, и огонь ему не нужен,— не учитываются потому, что задача лежит вне поэтики этого времени.

[1] Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Гослитиздат, М. 1958, стр. 14.

В этом сборнике притч и басен учитываются только те черты героя, которые нужны для использования в данной конкретной ситуации. Все же остальное лежит вне фиксации.

Способ подслушивания, причем подслушивания непреднамеренного, такого, который не изменяет нашего отношения к подслушивающему, взят из быта, а быт считается единым для всех. Внимание художника не останавливается на том, что столкновения происходят между зверями.

Медленно изменяется отношение искусства к характеру, взаимоотношение между действием и характером.

В волшебных сказках «Тысяча и одной ночи» герои часто обладают талисманами, но редко характерами. Они испытывают приключения, но не переживают их. Сюжет передвигает готовых героев.

Телесные выражения эмоций и поз героев однообразны.

Люди падают в обморок, у них от ужаса дрожат поджилки, стучат зубы и высыхает слюна; смеются они так, что видны клыки.

Редки конкретные индивидуализированные определения; они встречаются, но не становятся методом точного ви́дения.

Так же организована событийная последовательность, в которой нет взаимодействия частей.

Эпизоды и целые новеллы нанизываются по способу рассказывания, причем та обстановка, в которой происходит рассказывание, не учитывается: у человека на голове вертится колесо, а он рассказывает.

Даже разгневанные духи в сказках оказываются терпеливыми слушателями.

Можно запутаться в лабиринте вставленных друг в друга рассказов. Помещения этого лабиринта не рассчитаны на соотнесение их друг с другом, характеры иногда намечены, но только в некоторых новеллах. Нет даже постоянства отношения к героям, события над всем преобладают.

Составители свода «Тысяча и одной ночи», кроме авторов плутовских новелл, мало считаются с характерами своих героев. Злодей маг — злодей, потому что он огнепоклонник. Приняв под угрозой казни магометанство, он становится человеком без лица.

В одной системе сказок «Рассказе об Аджибе и Гарибе» (ночи 624—680) герой, странствуя, встречается со многими чудищами. В одной из сказок он побеждает Садана — горного гуля. Садан — людоед. Гариб побеждает его и его детей и заявляет:

«Я хочу... чтобы вы приняли мою веру, то есть веру ислама, и объявили единым владыку всеведущего, создателя света и мрака и создателя всякой вещи...»

Садан принимает ислам и становится спутником героя. До этого у Садана была скверная привычка жарить на вертеле своих врагов и съедать их. Так как у гуля нет других черт, кроме силы и людоедства, то составителю сборника нужно или удалить гуля из сказки, или оставить его в старой роли.

Гариб встречается со своими врагами — амалекитянами. Садан разбивает череп великана-амалекитянина, и тот падает, как высокая пальма. «И Садан закричал своим рабам: «Тащите этого жирного теленка и жарьте его скорее!» — и рабы поспешно содрали с амалекитянина кожу, и зажарили его, и подали Садану-гулю, и тот съел его и обглодал его кости. И когда увидели нечестивые, что̀ Садан сделал с их товарищем, волосы поднялись на коже их тела, и состояние их изменилось, и цвет их сделался другим, и они стали говорить другу другу: «Всякого, кто выйдет к этому гулю, он съест и обглодает его кости и лишит его дыхания земной жизни». И они воздержались от боя, испугавшись гуля и его сыновей, и повернулись, убегая и направляясь к своему городу».

Действие гуля и новая его характеристика как воина за ислам не сведены.

Это не объясняется тем, будто сказочник думает, что борец за единобожие якобы может оставаться людоедом.

Сказочник не сводит черты героев в «характер».

Это черта не только арабских сказок. Появление характера обыкновенно оформляется как противоречие между событиями и героем.

Герой — удачливый дурак или портной, победитель великанов, или женщина, которая побеждает мужчин, или мальчик, который оказывается мудрее мудрецов,— здесь в ощущении различия начинает создаваться характер.

Я даже попытаюсь сформулировать так: вероятно, характер в нашем понимании в сказке появляется в результате противопоставления простого человека «герою».

Именно простого человека пришлось описать в его обыкновенности.

Учета времени действия в «Тысяча и одной ночи» нет.

Есть понятие «вдруг», но оно используется главным образом в концах сюжетных циклов, когда начинают прибывать и встречаться прежде разобщенные герои.

Вообще же рассказчик спокойно оставляет своего героя, очень часто в затруднительном для него положении, и переходит на новую линию, причем при возвращении к герою его застают в том же положении.

Это утверждение не надо принимать как абсолютное — сборник объединяет сказки, созданные в разное время.

В самом сборнике «Тысяча и одна ночь» происходит любопытное явление осознания характеров.

25—34 ночи сборника посвящены истории с трупом одного горбуна, служившего шутом при дворе халифа. Шут подавился рыбой в доме портного, куда его пригласили. Труп начали подкидывать к воротам разных домов. Он подкинут к дому еврея и к дому христианина. Каждый из хозяев дома бьет труп и каждый потом считает себя убийцей.

Христианин, которого задержали в тот момент, когда он избивал труп, осужден и уже приведен к висилице. Является надсмотрщик, который восклицает: «Недостаточно мне убить мусульманина, чтобы я еще убил христианина! Не вешай никого, кроме меня!»

Начинают вешать надсмотрщика, но является врач-еврей: «...прошел сквозь толпу и закричал людям и палачу: «Не надо! Это я один убил его вчера вечером!»

Начинают вешать еврея. Является портной: «...прошел сквозь толпу и крикнул: «Не надо! Его убил не кто иной, как я!»

Каждый из предполагаемых убийц рассказывает свою версию преступления.

Горбун был шутом царя; царю сообщают, что в качестве убийцы объявились четверо — христианин, надсмотрщик, врач-еврей, портной.

Владыка требует всех обвиняемых к себе и говорит:

«Слышали ли вы что-нибудь более удивительное, чем история этого горбуна?»

Начинаются рассказы обвиняемых; каждый из обвиняемых рассказывает не о себе, а о людях, которых он слу-

чайно видел и которые ему рассказывали изумительные истории. Истории эти механически связаны концами приключений. Христианин — каирский копт — рассказывает про щедрого однорукого богача. Богач когда-то потерял руку, украв деньги для того, чтобы подарить их любимой. Надсмотрщик рассказывает о человеке, у которого отрезаны большие пальцы рук и ног, еврей рассказывает тоже об искалеченном человеке — о юноше, у которого отрублена рука.

Все эти истории изумительны, но царь не освобождает обвиняемых, говоря, что история четырежды убитого горбуна все же удивительнее.

Перед нами соединение новелл, которые встречаются в первом томе «Тысяча и одной ночи». Кровь как возмездие за совершение случайного преступления выкупается рассказом про происшествие еще более изумительное.

Таким образом, само преступление рассматривается как необычайное происшествие, как новелла, получает эстетическую оценку.

История хромого юноши в результате выкупает всех обвиняемых.

Ее удивительность здесь состоит и в том, что перипетии судьбы любовника зависят от болтуна, который не только нанизывает новеллы, но и сам имеет то, что можно назвать характером.

Казалось бы, что цирюльник, введенный как второстепенный герой, должен оцениваться составителем сборника так же, как и остальные герои.

Рассказ о цирюльнике дается только в пересказе портного, но новелла о цирюльнике разрастается, причем время, идущее на ее рассказывание, время болтовни цирюльника, учитывается: он досаждает слушателям.

Цирюльник брил молодого человека, спешившего на любовное свидание. Рассказы тянутся бесконечно, варьируясь и повторяясь. Нетерпение, которое вызывает эта болтовня, все время подчеркивается.

В то же время цирюльник — это первый характер, появляющийся в сборнике.

Болтливость цирюльника, его вмешательство с нравоучениями и рассказами «кстати» не только тормозят действие, но и вызывают катастрофы.

Приключения, которые он рассказывает, не только эротичны и занимательны, но они происходят с героя-

ми — его братьями, которые не подходят к роли прекрасных любовников.

Рассказы ироничны при намечающихся характерах героев.

То, что лежало прежде просто рядом, теперь уже учитывается как новое явление в искусстве. Можно сказать, что в истории сюжета произошло открытие.

Так как цирюльник сверх всего и астроном, то он производит некоторые астрономические наблюдения, определяя время для пуска крови. Обыкновенно по этим данным пытаются датировать все произведение, то есть определить время создания «Тысяча и одной ночи».

Но вероятнее было бы полагать, что багдадский цирюльник как характер был создан в результате опыта всего цикла «Тысяча и одной ночи» — и прежде всего в результате нового понимания значения характера.

Отметим, что вычисления цирюльника оказались ошибочными: он неверно определил положение звезд. Об этом не сразу догадались комментаторы-европейцы, которые сперва наивно поверили болтуну.

Прежде чем приступить к бритью, цирюльник поставил астролябию и начал вычисление, после этого он заявляет: «Знай, что от начала сегодняшнего дня, то есть дня пятницы — пятницы десятого сафара, года шестьсот шестьдесят третьего от переселения пророка (наилучшие молитвы и привет над ним!) и семь тысяч триста двадцатого от времени Александра,— прошло восемь градусов и шесть минут, а в восхождение, в сегодняшний день, согласно правилам науки счисления, Марс, и случилось так, что ему противостоит Меркурий, а это указывает на то, что брить сейчас волосы хорошо...»

Дается точная астрономическая дата. Пытались на основании этого установить время, когда происходит событие.

Но мы никогда не узнаем, когда подавился горбун. Дело в том, что цирюльник, по прозвищу Молчаливый, был плохим астрономом и десятое сафара 663 (1255) года приходилось на понедельник, а не на пятницу.

Вероятнее всего, вся система рассказов о горбуне была художественно оформлена ко времени окончания сборника и представляет собой уже переосмысливание, с некоторыми элементами пародий старой системы сведения сюжетных кусков.

Царь вызывает цирюльника из тюрьмы на суд.

Появляется глубокий старик, с белой бородой, с отрубленными ушами. При взгляде на него видно, что «...в душе его — глупость».

Цирюльник рассказывал о своих шести братьях — в переводе имена их Болтун, Крикун, Говорун, Кувшин (в смысле пьяница), Брехун, Пустомеля.

Новеллы эротичны и пародийны. В них в качестве неудачливых и обманутых в последний момент любовников выступают наглые уроды.

Глупый и болтливый старик смотрит на труп горбуна и внезапно говорит: «О царь времени, клянусь твоей милостью, в лгуне-горбуне есть дух».

Он вытаскивает при помощи крючков рыбью кость из горла горбуна. Горбун чихает и восклицает: «Свидетельствую, что нет бога, кроме аллаха, и что Мухаммед — посланник аллаха...»

Наглый болтун цирюльник внезапно оказывается искусным хирургом, и вся характеристика вздорного, всем мешающего болтуна, хвастающегося своей мнимой ученостью, разрушается.

Придя к элементам нового единства, составитель сборника не использовал своей находки и пожертвовал характером для эффектной развязки.

Отношение к авторству менялось, становясь все более ощутимым. Может быть, авторство закреплялось в лирике тем, что стихотворение оценивалось как жалоба определенного человека, как запись судьбы. Поэты средневековья на Востоке закрепляют свое авторство, вводя разнообразными способами в стихотворение свое имя и дату написания.

Авторы-прозаики и в античное время и в средневековье широко пользовались контаминациями, и, таким образом, в одном и том же своде появлялись совпадающие рассказы.

Составители сборника «Тысяча и одна ночь» более сводили и украшали, чем сочиняли. Сводились не только отдельные сказки, но и соединялись уже осуществленные своды.

При появлении новых сводов, вероятно, наибольшей обработке подвергалось начало.

Основное обрамление — рассказы Шахразады — сохранилось неизменным в силу своей драматичности, в силу

того, что оно позволяло рассказчику прерывать рассказ на любом месте.

Я думаю, что история о цирюльнике и его братьях в том виде, в каком мы ее читаем,— одна из поздних сказок «Тысяча и одной ночи». Это результат нового понимания законов сцепления: начинает появляться характер.

ОБ ИСТИННОМ ЕДИНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВООБЩЕ И О ЕДИНСТВЕ «ДЕКАМЕРОНА»

Толстой писал в 1894 году, в предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [1].

Возьмем слово «нравственное» не как абсолютное определение: нравственности в течение веков и культур сменяются и опровергаются, их столкновения часто освещаются искусством.

Перескажем мысль Толстого так: единство художественного произведения состоит не в том, что в произведении говорится об одних и тех же героях, а в том, что в произведении к героям одного или разных событийных рядов писатель относится на основании своего мировоззрения так, что его анализ объединяет их в единое целое.

Можно говорить не только об единстве двух сюжетных линий «Невского проспекта» Гоголя, но и о единстве «Арабесок».

Гоголь решает в «статьях» этого сборника и вопросы истории искусства. Статьи находятся с повестями в определенном сцеплении.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 30, стр. 18—19.

Это не показалось убедительным составителям последнего академического издания Гоголя, и они, сняв заголовок «Арабески», отнесли статьи этого сборника к другим статьям Гоголя, создав свое условное жанровое единство, обосновав это тем, что повести печатались так в первом собрании сочинений.

Можно говорить о единстве сборников А. Блока, который тщательно подбирал, располагал и, вероятно, дописывал стихи для определенной книги. Впоследствии Блок пытался разрушить циклы, дав стихам новое единство — последовательность лирической исповеди.

Сказки «Тысяча и одной ночи», вероятно, распадаются на несколько художественно объединенных единиц.

Объединения эти не всегда имеют свое обрамление.

Всякое единство в основе своей восходит к единству мировоззрения.

Для художественного анализа жизни мы приводим ее восприятие к определенному единству.

Нам важен не только круг восприятия, но и определенный характер восприятия — жанр. Мы иначе воспринимаем события комедии, драмы, элегии или оды.

Именно поэтому мы пользуемся «сцепленными» «переходными» жанрами, создающими сложную ориентацию при восприятии.

Жанровое восприятие может само создавать новые ощущения различий при единстве задания.

Художественное произведение всегда сознательно отобрано, изменено, оно является усилием увидать и передать так, как хочет показать данный писатель. Оно имеет определенного носителя — сочинителя.

Мы говорим по телефону и в первый момент часто не понимаем того, что слышим, но вот человек назвал свое имя — и прежде непонятное становится понятным. Мы начали понимать, поместив слова в определенную систему, узнав способы говорения и примерную тему высказывания.

Вот этот вопрос ориентации играет в искусстве очень большую роль. Мы мало что понимаем, пока не ориентируемся, пока мы не положили план данного случая на карту и не определили, где север и где юг.

Понимание — это уже «сочинение», отнесение восприятия к ряду других. По «Словарю Академии Российской»; «*Чин* — Порядок, устав, обряд».

«Сочинять — ...Произведение ума своего, мыслей своих приводить в порядок, в устройство, на письме; слагатель».

«Сочиненный — Сложенный, составленный» [1].

Смысл термина сохранился в грамматическом понятии: *«Сочинение* — ...соединение нескольких простых предложений в одно сложное» [2].

Выражение «сочинение» так же, как и слово «сочинитель», устарев, приняло иронический оттенок, вероятно, уже в первой четверти XIX века.

Может быть, поэтому Толстой создал термин «сцепление».

Художественное сочинение — это соединение нескольких рядов-чинов в новое соотнесение. «Сочинение», повторяю,— это соединение, сцепление рядов по какому-то признаку отобранных явлений. Вне данного сочинения явления в своей художественной сущности не могут быть оценены или анализированы, потому что соединение отдельных частей произведения создает разностные ощущения.

Толстой обновил термин «сочинение», который получил уже несколько иронический тембр, заменив его понятием «сцепление».

Понятие о «сцеплении» важно. В ранней молодости, в одной из первых своих книг, в порядке предположения, я написал, что основная форма «Евгения Онегина» будто бы определяется тем, что сперва Онегин отказывает Татьяне, а потом Татьяна отказывает Онегину.

Я сравнивал это построение с построением романов Ариосто, в которых такое несовпадение отношений объяснялось чудом: существовал источник, свойство воды которого было превращение любого чувства в противоположное; утолив свою жажду, мужчина и женщина переменяли свои отношения.

При таком толковании выкидывается весь аппарат сцепления, то есть игнорируется сама форма произведения, ощущение обновления обновленного восприятия.

---

[1] «Словарь Академии Российской», ч. VI, СПб. 1822, стр. 413, 412.

[2] «Словарь русского языка», составитель С. И. Ожегов, изд. 3-е, М. 1953, стр. 696.

Законы одного рода сцеплений переносились на все остальные.

Все можно со всем сравнивать и можно даже досравняться.

У меня сравнивалась история, происшедшая между Татьяной Лариной и Онегиным, с историей неудачного сватовства цапли и журавля. Так я когда-то шутил, но шутку нельзя подавать на стол в разогретом виде.

У Ариосто построение во многом определяется пародийностью произведения. У Пушкина бралась при таком анализе только событийная часть «Евгения Онегина», между тем в романе герои освещены тем, что мы можем назвать фоном романа, и через них мы входим в мир.

Герои освещены отсветом окружающего. Если говорить терминами живописи, то так называемые тени в этом произведении цветные, а в той схеме, которую я предложил, есть только контур и грубая тушевка.

Форма романа состоит в показе одинокого Онегина среди его собственного окружения и одинокой Татьяны.

Онегин действует в ссоре с Ленским не по своим внутренним законам, а по законам света.

Он одинок, но не свободен, и Татьяна одинока, но не свободна. Вырезать Татьяну из того, что условно назовем пейзажем, нельзя.

Татьяна Ларина без Лариных не существует.

Онегин без его книг, без споров с Ленским не существует.

Таким образом, форма романа «Евгений Онегин» обусловлена многими смысловыми и ритмическими сцеплениями.

Рифма и строфическое строение — тоже часть смыслового строения.

Каждая форма непонятна сама по себе, а понятна в сцеплении. Например, Пушкин, употребив слово «морозы», шутит, что читатель ждет рифмы «розы». Поэт ее как будто и представляет. На самом деле он рифмует, употребляя сложную рифму: созвучие «морозы» и «мы розы»,— и традиционная рифма, которая будто бы предложена, тут же опровергнута. Старая форма существует в ее разрушении.

Сцепление смысловых положений очень сложное и никак не может быть сведено к двум, так сказать, дуэтам — Онегина с Татьяной и Татьяны с Онегиным.

Я должен принести извинения перед профессорами многих западных университетов в том, что я им подсказал неверную трактовку произведения, и одновременно принести им благодарность за то, что они, повторяя мою мысль через тридцать пять лет, на меня не ссылаются.

Для понимания «Евгения Онегина» надо отнести голос Пушкина в систему художественного мировоззрения того времени, выяснить способы художественного анализа мира и его будущего, которые осуществляет поэт. Для понимания нужны знания; для этого недостаточно только увидеть или услыхать, вырвав деталь из целого.

Дарвин в своей автобиографии мельком говорит, что он раз в молодости побывал как натуралист в долине ледникового происхождения, но этой ее особенности не увидел, потому что он не знал, что такие долины есть.

Для ви́дения надо иметь способ рассматривания, который дается условиями общественной жизни, определенными культурными навыками и все время изменяется.

Я не стану заниматься подробным анализом всей книги Боккаччо, тем более что за шестьсот лет созданы исследования, в которых прослежены всевозможные связи ее с мировой литературой.

Может быть, стоит еще раз напомнить о том источнике, на который сослался сам Боккаччо в «Заключении». Рядом с высоким искусством, со строго регламентированным укладом жизни существовали обычаи, которые считались грешными, но даже проповеди монахов были наполнены бытовым содержанием и не менее греховодны. Как говорил Боккаччо, проповеди «...по большей части наполнены ныне острыми словами, прибаутками и потешными выходками...»

Мораль церкви саморазрушалась этими проповедниками, которые обновляли старые риторические хрии.

Напоминаю, что пишу о «Декамероне» не как специалист, а просто как писатель, который взял книгу в руки и, ориентируясь в общих вопросах поэтики, пытается выяснить не то, откуда взяты новеллы, а то, как и для чего привлечены материалы жизни и использованы навыки старого искусства.

Хочется понять, почему в «Декамероне» строение сюжета основано на столкновении психологий и жизнеотношений, исключающих друг друга.

Почему мужья и отцы запрещают женщинам любить, а те любят свободно, страстно и защищают свою любовь, или шутя, или героически принимая смерть?

Почему произошел этот переучет всех связей и основ, которыми держался мир?

Почему эта веселая книга начинается рассказом о чуме?

ЧТО СЛУЧИЛОСЬ ПОСЛЕ ЧУМЫ 1348 ГОДА?

Когда-то в осажденных Афинах произошла чума; историк Фукидид превосходно о ней рассказал.

Академик В. Шишмарев писал в предисловии к переводу «Декамерона»: «...в описании чумы сквозят воспоминания из Макробия, выписывавшего Лукреция». В примечании уточняется: «пересказывавшего, в свою очередь, виденное Фукидидом».

Но ведь была сама чума, от нее умер отец Боккаччо. Почему писателю понадобилось для изображения пережитого — прочитанное?

Прочитанное помогло развить, что было увидено в 1348 году во Флоренции. Описание чумы стало одним из главных мест сборника,— описанием восхищался Петрарка.

Поведение людей, распад общества, небрежность погребения, ужас и легкомыслие зачумленного города — все это было отмечено Фукидидом, через третьи руки пришло к Боккаччо и помогло ему в вйдении и рассказывании.

Так кровавые описания «Иудейской войны» Иосифа Флавия стали образцом для русских писателей-летописцев, которые сами видели многие сражения, приступы и разграбления городов, взятых на щит.

А. Веселовский в книге «Боккаччо, его среда и сверстники» приводит слова свидетеля чумы Маттео Виллани: «Сладострастие не знало узды, явились невиданные, странные костюмы, нечестные обычаи, даже утварь преобразили на новый лад. Простой народ, вследствие общего изобилия, не хотел отдаваться обычным занятиям, притязал лишь на изысканную пищу; браки устраивались по желанию, служанки и женщины из черни рядились в роскошные и дорогие платья именитых дам, унесенных смертью. Так почти весь наш город (Флоренция)

неудержно увлекся к безнравственной жизни; в других городах и областях мира было и того хуже»[1].

Так писал современник о времени, изображенном в «Декамероне».

На одни носилки, рассказывает Боккаччо, клали по два и три трупа. «Бывало также не раз, что за двумя священниками, шествовавшими с крестом перед покойником, увяжутся двое или трое носилок с их носильщиками, следом за первыми, так что священникам, думавшим хоронить одного, приходилось хоронить шесть или восемь покойников, а иногда и более»[2].

Религия ослабела, богатство было брошено, стыд отодвинут.

Чума развязала обычные связи, законы, семьи, разобщила общество. Люди бежали из города, в котором умерло столько, что по числу умерших, удивляясь, узнали живые, как многолюдна Флоренция.

Итак, одна из самых пестрых книг в мире, в которой так подробно развернуты шутки, так стремительно переданы людские горести, начинается с подробного описания чумы. Это художественно осмыслено. Автор говорил: «Я не хочу этим отвратить вас от дальнейшего чтения, как будто и далее вам предстоит идти среди стенаний и слез: ужасное начало будет вам тем же, чем для путников неприступная, крутая гора, за которой лежит прекрасная, чудная поляна, тем более нравящаяся им, чем более было труда при восхождении и спуске».

Это предупреждение предшествует описанию.

Сама чума — это не разросшийся эпиграф, который предопределяет строй восприятия последующих новелл,— это объяснение строя мыслей людей.

Люди бегут из города, ища себе убежище и развлечение. В первой же брошенной вилле они накрыли столы, усеяли их цветами терновника; пережидая время, пока спадет жара, слушая цикад, которые кричали на оливковых деревьях, молодежь решила провести время не в играх, а в рассказах.

В жизни существует разное и существует разновременное.

---

[1] А. Н. Веселовский, Собр. соч., т. V, Пг. 1915, стр. 452.

[2] Это описание похоже на фукидидовское, у которого на один костер кладут несколько трупов.

Ростки будущего в скрытом виде, подавленные, существуют в настоящем неосознанные.

Так семь женщин встретились с тремя мужчинами по именам Памфило, Филострато и Дионео. Все три имени — псевдонимы Боккаччо: это имена, которыми писатель называл сам себя в прежних произведениях.

В книге три Боккаччо и семь женщин с именами тех, в которых он был когда-то влюблен и забыл не прочно.

Сущность сюжетного противопоставления, так сказать, смыслового сдвига, определяющего построение «Декамерона» в целом,— это чума, которая позволила быстрее кристаллизоваться новым отношениям.

Все изменилось и обострилось от страха и желания жить.

Боккаччо в заключение говорит, что книга задумана «...в такую пору, когда для самых почтенных людей не было неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение».

Чума сняла запреты, чума развязала остроумие, она позволила высказать в смехе новое отношение к старому.

В «Декамероне» почти все сюжеты старые, во многом стар и способ рассказывания, но ново отношение к рассказываемому, ново вскрытие противоречий; поэтому частично изменен и стиль повествований, но еще не везде и не до конца.

Мы должны понимать, что единство самобытного нравственного отношения к предмету описания для разных эпох разное, как отличается для разных эпох сама нравственность.

В «Декамероне», в его отношении к миру, мир как бы населен другими людьми сравнительно с населением мира феодального.

Есть люди старого мира, но их жизнь, их страсти представлены со стороны. Мир купцов и ремесленников, представителей новой учености и монахов взят как бы изнутри.

Боккаччо начал свою вещь как человек, пересказывающий новеллы. Новеллы его почти все существовали до него как рассказы или «анекдоты».

А. Веселовский показывает, что даже новеллы с точным приурочиванием к историческим именам людей, современных Боккаччо, часто оказываются существующими в традиции.

Сам Боккаччо не сразу узнал, какой силы произведения им созданы.

Начало IV дня содержит в себе как бы второе предисловие составителя новелл. Только треть труда совершена, но автор, который «полагал, что бурный и пожирающий вихрь зависти должен поражать лишь высокие башни и более выдающиеся вершины деревьев...», видит, что он обманулся.

Боккаччо теперь почувствовал себя высоким деревом: «...тот ветер не переставал жестоко потрясать меня, почти вырывать с корнем...»

Именно там, где не проходила дорога старой канонической литературы, выросло высокое дерево новой литературы, которое по-новому прочесало ветвями бегущие в небе облака.

Будем следить не только за сменой форм, но и за сменой отношений к этим формам. То и другое является способом выразить новую действительность, которая не может высказать себя, не используя предыдущих моментов сознания.

Но приходит и новое видение, появляется, всплывает в сознании то, что не было осознано.

Иногда определенная социальная группа, связанная с большой литературой, видит и не видит и, вернее, видит и не хочет видеть; у нее отрицательная галлюцинация, которую можно преодолеть только великими потрясениями, а иногда ничем нельзя преодолеть.

Жил в России замечательный прозаик Иван Бунин; он лучше других умел описать, как цветет яблоня, как поспевает плод, как хрустит разламываемая антоновка.

Есть у Бунина рассказ: сердобольный барин нанял бедного, многодетного мужика рассказывать ему сказки. Мужик рассказывал-рассказывал, устал и, так сказать, исписался. И вот Бунин описывает, как мужик сам сочинял неумелую, небывалую, стыдную «по своей неумелости» сказку о том, как мужик трижды избивал барина.

Вещь И. Бунина называется «Сказка». Герой «Сказки» — сумрачный мужик Никифор, сказочник с голоду. «Пришлось вспоминать всякую чепуху, порою выдумывать что попало, порою врать на себя всякую небылицу. Притворяться балагуром, сказочником неловко, но неловко и сознаться, что нечего рассказывать. Да и как упустить заработок?»

Сказки у него не получаются — не выдумываются. Никифор рассказывает про то, как, мстя барину, мужик трижды избил его: он бьет его, зажав в расщелину бревна, потом в бане, потом в барском доме. Кончилась сказка.

«— Однако ты не изобретателен! — говорит барин.

Никифор и сам чувствует, что конец сказки, несмотря на все его раздражение, вышел слаб, и, краснея от стыда, спешит вывернуться».

Молчит от неловкости за него барин. Никифор это чувствует и пытается «убожество своей выдумки» оправдать нравоучением:

«— Да и верно,— говорит он, глядя в сторону.— Не наказывай зря. Вы вот еще молоды, а я этих побасок мальчишкой конца-краю нету сколько наслушался. Значит, в старину-то тоже не мед был...»

Прав Никифор, а не барин.

У Афанасьева эта сказка напечатана в III томе (стр. 288—289, № 497), записана она была в Новгородской области, но имела много вариантов в других местах.

В первом издании, вып. V, № 2, в последующих изданиях, № 249 и № 223 у Ончукова [1], собиратель сообщает: «Рассказ все время сопровождался возгласами одобрения, восхищения, иногда даже восторга слушателей».

Барин Бунина не сумел прочесть книгу его судьбы, которая перед ним случайно открылась.

А сам Бунин не узнал народа в народной сказке. Он отступил от будущего, отрицая его как ошибку.

Отношение «этого» мужика к «этому» барину, который съедает «эту» яичницу, нужную голодным мужиковым детям, Бунин видит.

Но ненависти всех мужиков ко всем барам, классовой сущности этой ненависти и презрения, выраженных в фольклоре, писатель не видит.

Плод этого познания для него запрещен.

Это ему не антоновка.

Этот плод он вкусит уже после своего изгнания из русского рая.

Пока он воспринимает закономерность как случайность.

---

[1] Н. Е. Ончуков, Северные сказки. СПб. 1909.

Это — слепота великого по своему таланту человека, представителя обреченного класса. Потом ему придется писать, обострив восприятие, но не ви́дением нового, а жалостью потери старого.

Но того старого, которое, по его мнению, существовало только в виде красивого запустения в домах одних и одичания в других домах,— не было. Старое содержало в себе ненависть, и ненависть определяла будущее. Вот этого будущего Бунин не видит и не слышит.

Видеть и не увидать, слышать и не услыхать — обычная судьба людей, стоящих в конце своих эпох. Тут не помогут глаза и слух, потому что все закрыто запретностью, неприятием хода истории.

Боккаччо был человеком нового времени, поэтому великое потрясение черной смерти стало для него дверьми в великое будущее.

О ТРЕХ НОВЕЛЛАХ

Боккаччо увидел новые связи мира не разрозненно. На доске нравов все было на мгновение стерто.

Чума, которая опустошила Флоренцию, способствовала убыстрению переосмысливания того нового, которое уже лежало в старом еще не узнанным, а теперь говорилось, но тогда, когда опустели улицы.

Боккаччо после чумы хотел сохранить голоса.

Не все равноценно в «Декамероне»: самое пустое и повторяющееся — это введения к «дням».

Но уже первая новелла «Декамерона» вводит нас в мир, полный борьбы, иронии и противоречий. Содержание новеллы определено заглавием. Боккаччо писал: «Сэр Чаппеллетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; негодяй при жизни, по смерти признан святым и назван San Ciappelletto».

Время и вся обстановка рассказа оговорены очень точно. Говорится, что некий Мушьятто Францези, собираясь в Тоскану вместе с Карлом Безземельным, братом французского короля, увидел, что его дела сильно запутаны, и отправил в Бургундию взыскивать долги с бургундцев некоего Чеппарелло из Прато.

Господин Францези — человек из торговой знати. Сведения, которые о нем сообщаются, придают новелле достоверность делового сообщения.

Чаппеллетто — человек небольшого роста, чистенько одевающийся, по ремеслу нотариус, по натуре лжесвидетель, содомист, обжора, пьяница, шулер, интриган.

Едет он в Бургундию и останавливается там у двух флорентийских ростовщиков.

Братья не просто ростовщики, они представители новой профессии — банкиры. Таких людей звали, по месту их происхождения, ломбардцами. Это, так сказать, фундаторы того банковского дела, которое сейчас так процветает во многих странах.

Господа ломбардцы и сэр Чаппеллетто — люди нового времени, это не патриархальные купцы: в их руках денежные операции уже начинают принимать отвлеченный, как бы алгебраический характер; прием залогов, то, что сейчас делается ломбардами, у них, вероятно, практиковалось давно, но само банковское дело начало оформляться недавно. Первое упоминание о банках встречается в генуэзских нотариальных записях XIII—XIV веков. Такие банковские предприятия существовали в Италии также во Флоренции и Милане. Дела производились без большой огласки; бухгалтерские книги банка Медичи, относящиеся к 1397—1450 годам, были найдены и обнародованы только в 1950 году.

Ломбардцы первой новеллы «Декамерона» жили в окружении ненависти.

Ломбардцы «Декамерона» еще сознают себя злодеями. У них в доме должен умереть один из совершеннейших негодяев мира. После исповеди священник явно откажет ему в причастии и не даст места для погребения тела на кладбище. Позор гостя еще более увеличит ненависть к ломбардцам. Дать умереть гостю без исповеди — невозможно: это тоже опозорит хозяев. Такова ситуация. Но старый негодяй утешает своих хозяев: «Я не желаю, чтобы вы беспокоились по моему поводу и боялись потерпеть из-за меня».

Сэр Чаппеллетто добровольно готовится к величайшему надувательству: для него последний разговор в жизни должен стать обманом — он осмеивает монаха-исповедника, исповедуясь в пустяковых грехах и страстно каясь в них.

Монах благоговейно принимает исповедь и после смерти негодяя объявляет его святым. Таков конфликт.

Теперь посмотрим композицию новеллы.

Вся обманная исповедь и история последующей канонизации Чаппеллетто рассказываются Памфило способом, который применялся при описании жития святого.

Новелла начата благочестивым рассуждением: «За какое бы дело ни принимался человек, ему достоит начинать его во чудесное и святое имя того, кто был создателем всего сущего».

Правда, к этому зачину прибавлено несколько неожиданное обращение: «Милые дамы». Дальше Памфило продолжает: «Потому и я, на которого первого выпала очередь открыть наши беседы, хочу рассказать об одном из чудных его начинаний, дабы, услышав о нем, наша надежда на него утвердилась, как на незыблемой почве, и его имя восхвалено было нами во все дни».

Итак, «Декамерон» начинается с обращения к господу богу и с указания необходимости непременного его славословия.

На следующей странице развивается рассуждение о том, что все существующее смертно. Дальше объяснено, что милость господня нисходит к нам не за наши заслуги, а по заступничеству святых, которые были смертными людьми, но, выполняя веление бога, стали вечными заступниками молящихся.

Все рассуждение как будто ведет нас к рассказу о святых.

Дальше идет некоторое отступление, религиозно обоснованное. Сам священник может быть неправедной жизни, но таинства, им совершенные, по учению церкви, все равно действительны, потому что на нем лежит благодать, переданная ему церковью через помазание.

Боккаччо как бы продолжает и усугубляет эту мысль, доведя ее до абсурда: «Тем большее мы признаем его милосердие к нам, что... нередко случается, что, введенные в заблуждение молвой, такого мы избираем перед его величием заступника, который навеки им осужден...»

Вывод, предложенный рассказчиком, как бы состоит в том, что бог, не обращая внимания на невежество молящегося, внимает молитвам, не обращая внимания на содержащиеся в них ошибки, и не только священник, но и святой могут быть людьми безнравственными и даже преступными.

Рассказ о необыкновенном негодяе, обманувшем людей перед смертью, ведется в тоне повествования о житии святого.

После торжественного введения следует краткая характеристика истинного существа усопшего, о чем мы уже говорили.

То, что рассказ о негодяе дается в форме жития святого, обновляет ощущение различия, вводит сомнение в самое возможность достоверности и других «житий», а через это сопоставление рассказа о негодяе и «жития святых» опровергается, несмотря на благочестивый разговор, сама идея заступничества святого за грешников. За остроумием следует попытка вскрытия существа суеверия.

Оговорки делаются, но и они при всей краткости не выходят из тона житийного повествования.

Сюжетная напряженность поддерживается ощущением того, что рассказчик может все время проговориться и хочет сказать нечто совершенно недозволенное, но, подойдя к границе недозволенного, опять иронически разрешает его в терминологии официальной религии. Говорится, например, что ростовщик мог ведь раскаяться в последний момент: «Я не отрицаю возможности, что он сподобился блаженства перед лицом господа, потому что хотя его жизнь и была преступной и порочной, он мог под конец принести такое покаяние, что, быть может, господь смиловался над ним и принял его в царствие свое».

Но перед этим было рассказано, что Чаппеллетто не только исповедался, но и причастился, а после этого соборовался и вскоре после вечерни скончался.

Хотя дальше говорится о мгновенном покаянии, но время в новелле все занято.

Памфило заканчивает новеллу словами: «Потому, дабы его благость сохранила нас в этом веселом обществе целыми и здоровыми среди настоящих бедствий, восхвалим того, во имя которого мы собрались, вознесем ему почитания и поручим ему наши нужды, в твердой уверенности, что он нас услышит...»

Предлагается как бы писать письма к богу, но предварительно показано, что почтовый ящик, в который бросаются эти письма, безнадежен.

Святой — обманщик, и чудеса его совершаются по ошибке или по снисходительности бога. Рим и римская

церковь развратны и торгуют верой так, как в Париже не торгуют даже сукном.

Товар очень сомнителен: сукна могут быть разного сорта, а вера может быть для верующего или одна, или никакая.

Только сняв тремя новеллами обычные религиозные представления, Боккаччо начинает рассказывать о жизни итальянцев, об истинных основах их нравственности, о преступлениях духовенства; он в общем их считает забавными и обычно дает благополучные решения.

Законы разума, риторически обоснованные, для Боккаччо логичны, неопровержимы и обязательны.

Часто они переданы в новеллах для нас наивно и скучно, но были для читателя того времени смелыми по неожиданности приложения.

Законы религиозной морали опровергнуты. Остаются правила новой бытовой мудрости, которые риторически подробно обосновываются.

Сюжетное построение в своем задании обычно основано на смысловом противопоставлении, на разнопонимании одного и того же явления; ощущение разнопонимания иногда осуществлено тем, что произведение разрешено как бы в не соответствующем ему стиле и жанре.

Вступительная новелла с религиозной тематикой не одинока. За ней идет вторая, в которой рассказывается, как некий богатый еврей Авраам, купец и большой знаток иудейского закона, под влиянием своего друга, христианина, склонился к принятию христианства, но перед этим решил поехать в Рим, «...дабы там увидать того, кого ты называешь наместником бога на земле, увидать его нравы и образ жизни, а также его братьев кардиналов; если они представятся мне таковыми, что по ним и из твоих слов я убеждусь в преимуществе твоей веры над моею, как это ты старался мне доказать, то я поступлю, как тебе сказал; коли нет, я как был, так и останусь евреем».

Друг-христианин был крайне опечален, зная, что представляет собой Рим.

Еврей едет в Рим и видит развратный город, продажу таинств и вообще продажу всего, чем можно торговать, видит обжорство, сладострастие, лицемерие, симонию и «все это, вместе со многим другим, о чем следует умолчать...».

О преступлениях римской курии Боккаччо говорит обще, как о чем-то само собой разумеющемся.

Новелла как художественное произведение держится на неожиданном, каламбурно-парадоксальном разрешении.

Авраам, увидя все это распутство, внезапно решает принять христианство.

Основания у него следующие: «...Рим представился мне местом скорее дьявольских, чем божьих начинаний».

Но идет рассуждение о том, что если все эти дьявольские пороки не прекратили христианства и христианская религия продолжает существовать и шириться, то «...становится ясно, что дух святой составляет ее основу и опору...»

Новелла как бы успокаивает религиозную цензуру. На самом деле новелла, утверждая, отрицает, притворяясь, что она утверждает при помощи отрицания.

Рим преступен и погряз в торговле святынями, а христианство продолжает процветать, между тем оно должно погибнуть. То, что оно существует даже при таком положении, может быть объяснено только чудом.

Это звучит благочестиво, если принять, что «христианство» действительно существует, но доказательством приводится только то, что оно «ширится».

Такая сюжетная «фигура», по терминологиям риторики, могла быть названа только иронией.

Третья новелла — знаменитый рассказ о трех кольцах. Султан Саладин, желая взять деньги у еврея Мельхиседека, решил спросить его о том, какая из трех вер — мусульманская, христианская или иудейская — истинна. Но человек, к которому обратились с искушающим вопросом, был очень опытен.

Мусульманство, христианство и иудаизм составляли традиционный комплекс религий, «имеющих писания».

Мусульманство считалось мусульманами религией истинной, иудаизм же и христианство — религиями терпимыми, связанными с Кораном происхождением.

Три кольца и выбор их — исторически обосновано. Новелла существует давно, но бытовала в среде слабых: она была попыткой иноверцев защитить перед лицом представителей господствующих религий свое право на другой культ.

В то же время эта новелла выражает своеобразную, так сказать, торгово-дипломатическую терпимость к

чужой вере. Такая терпимость встречалась не только в купеческих республиках Италии.

Коронованный в церкви царской короной Иоанн IV, он же Иван Грозный, умел при случае проявлять своеобразный религиозный либерализм.

Он в 1562 году писал в ответ на послание ногайского хана, отговариваясь от необходимости помочь ему войсками:

«Так чтоб в других землях не стали говорить: вера вере недруг, и для того христианский государь мусульман изводит. А у нас в книгах христианских писано, не велено силою приводить к нашей вере. Бог судит в будущем веке, кто верует право или не право, а людям того судить не дано» [1].

Первые три, так сказать, религиозные новеллы сознательно поставлены впереди всей книги, опровергая религию как норму, дающую людям определенные нравственные устои и правила поведения.

Старая вера сжигается, как сжигали во время чумы тряпки в целях дезинфекции.

НОВОЕ И СТАРОЕ В «ДЕКАМЕРОНЕ»

Хотя в самом слове «новелла» заключается указание на новое сообщение, однако новеллы «Декамерона» в событийном своем содержании обычно традиционны.

Но отношение к событиям, так сказать, нравственность новеллы, изменяется — иногда до отрицания прежнего толкования.

Не только изменение предмета повествования, но и изменение отношения к повествованию должно интересовать исследователей.

Боккаччо сам не называл себя создателем новелл и специально оговаривал это.

Девятую новеллу VI дня рассказчица начинает словами:

«Прелестные дамы, хотя сегодня вы предвосхитили у меня более двух новелл, из которых я намеревалась рассказать вам какую-нибудь, тем не менее у меня осталась

---

[1] «История России с древнейших времен», сочинение С. М. Соловьева, книга вторая, т. VI—X, второе изд., СПб. 1896, стр. 99.

для сообщения одна...» Но старые новеллы в «Декамероне» обновлены.

Человек обладает определенной ценностью, тем большей ценностью обладает великий человек, но в то же время человек состоит из мяса, которое может быть съедено зверем.

Есть буддийская легенда о том, что Будда, встретив голодную тигрицу, отдал себя ей на съедение.

Этим он показал «совершенство дара», то есть отдал ценное как ничтожное.

С этой легендой, по мнению многих (очень ученых) исследователей, связана, а по мнению других (более благоразумных), не связана девятая новелла V дня «Декамерона». Вот ее содержание:

«Федериго дельи Альбериги любит, но не любим, расточает на ухаживание все свое состояние, и у него остается всего один сокол, которого, за неимением ничего иного, он подает на обед своей даме, пришедшей его навестить; узнав об этом, она изменяет свои чувства к нему, выходит за него замуж и делает его богатым человеком».

Охотничий сокол был большой ценностью: Марко Поло в своем путешествии как драгоценности страны упоминает не только ее самоцветы и ткани, но и ловчих птиц.

Соколами платили дань сюзерену; в то же время сокол — птица, которую можно съесть.

Новелла описывает рыцаря, влюбленного, как мы уже сказали, в даму. Дама для своего больного сына захотела получить сокола Федериго.

Сокол не только последняя радость бедного рыцаря — рыцарь питается тем, что добывает на охоте сокол.

Надо оправдать настойчивость дамы.

Ценность сокола для дамы состоит в том, что она хочет подарить его больному ребенку, но она знает, что этот сокол «лучший из всех, когда-либо летавших».

Но она надеется, что рыцарь подарит или продаст ей свою драгоценность, зная, как велика его любовь.

Дама едет к бедному рыцарю, милостиво говоря, что она решила пообедать у него по-домашнему.

Рыцарь беден, ему нечем накормить даму. Он мечется туда и сюда, но не находит ни провизии, ни денег. На-

конец ему бросился в глаза его драгоценный сокол. Он осмотрел его. Птица была жирна. Тогда он свернул соколу шею, велел его изжарить и с веселым лицом пришел к даме.

Так дама, Федериго и спутница дамы втроем съели прекрасного сокола.

После обеда дама сказала, извиняясь за свою самонадеянность, длинную речь с риторическим анализом, почему она обращается с такой просьбой. Она просит рыцаря «не во имя любви, которую ты ко мне питаешь и которая ни к чему тебя не обязывает, а во имя твоего благородства, которое ты своею щедростью проявил более, чем кто-либо другой, подарить его (сокола.— *В. Ш.*) мне, дабы я могла сказать, что этим даром я сохранила жизнь своему сыну и тем обязана тебе навеки».

Рыцарь заплакал, смущенная дама чуть не отказалась от своей просьбы, но сокол был ей нужен, и она дала мужчине отплакаться.

Федериго после слез и довольно длинного риторического анализа объясняет, что он не может принести этого «небольшого дара»:

«— ...сегодня утром он (сокол.— *В. Ш.*) был подан вам изжаренным на блюде...»

Дама надеялась, что влюбленный в нее человек мог подарить ей свою драгоценность как драгоценность. На самом деле для рыцаря перед лицом любви все было ничтожно, и он подарил драгоценность так, что это даже не могло быть замеченным.

Пораженная дама восхваляет рыцаря за великодушие и в результате выходит замуж за рыцаря.

Противопоставление превратилось в сложную новеллу, связанную с определенными бытовыми отношениями.

Человеческое сердце — источник жизни человека.

Когда появилось понятие любви, сердце стало символом любви, его обиталищем; тут же сердце начало искать свободы.

Одновременно сердце — кусок мяса.

Резкое противоречие, лежащее в самой сущности вещи, стало основанием для ряда конфликтов.

В девятой новелле IV дня «Мессер Гвильельмо Россильоне» обманутый муж, убив своего соперника, вырывает из него сердце и говорит своему повару: «Возьми это кабанье сердце и постарайся приготовить из него

кушаньице как сумеешь лучше и приятнее на вкус, и когда я буду за столом, пошли его мне на серебряном блюде».

Женщина съедает сердце и хвалит кушанье; муж говорит, что это сердце его соперника.

Женщина отвечает: «Вы сделали то, что подобает нечестному и коварному рыцарю; если я... сделала его владыкой моей любви... не ему, а мне следовало понести за то наказание».

Женщина кончает самоубийством, выбросившись спиной из окна, муж спасается бегством от гнева и презрения окружающих. Любовники похоронены с великой печалью и плачем.

Женщина заговорила, она опровергает право угнетать ее.

И в новелле о съеденном соколе, и в новеллах о съеденных сердцах дело идет об отношении человека к среде, то есть исследуется его сознание.

НОВЕЛЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С ПОЛОЖЕНИЕМ ГУМАНИСТА В ОБЩЕСТВЕ, И НОВЕЛЛЫ, ИССЛЕДУЮЩИЕ НОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К СТАРОМУ ПРИ ПОМОЩИ ПЕРЕОСМЫСЛИВАНИЯ БЫТУЮЩИХ МЕТАФОР

Приведу краткое содержание девятой новеллы VI дня для того, чтобы показать пример появления *новой* темы для повествования. Тема эта событийно не развернута, но изречение связано с местом, в котором оно произносится, что и должно было обострить высказывание. Новелла посвящена истории Гвидо Кавальканти, ученого человека, который был «из лучших логиков» и «отличный знаток естественной философии».

Боккаччо тут же добавляет в скобках: «...до чего обществу мало было дела...»

Ученый любит гулять в одиночестве. Группа молодых дворян, которые любили ездить большой компанией по городу, однажды застала Гвидо на кладбище, и, пришпорив коней, почти наскакав на ученого, они заговорили с ним так: «Гвидо, ты отказываешься быть в нашем обществе; но скажи, когда ты откроешь, что бога нет, то что же из этого будет?»

Гуманист ответил: «Господа, вы можете говорить мне у себя дома все, что вам угодно».

Долго обсуждала компания дворянской молодежи, что им сказал Гвидо, и наконец один дворянин догадался, что гуманист назвал людей, не причастных к новой науке, как бы мертвыми: они были дома у себя на кладбище.

Гуманист считает только себя и людей своего развития живыми среди мертвых. Гуманистов воскресило новое мировоззрение — все окружающее мертво или презренно.

Таковы новеллы, действительно содержащие в себе новость. Обычно даже те новеллы (например, новеллы VI дня), которые содержат удачные ответы флорентийцев, существование которых может быть доказано, не записаны и даже не сочинены, а только приписаны этим людям.

Больше новелл травестированных, перевернутых. Много новелл представляет собой драматическое развертывание обычного выражения. Поговорка-присловье, то, что говорилось между прочим, бытующие эротические метафоры, задержанные, обставленные бытовыми подробностями, превращаются в новеллу.

Метафора становится только развязкой новеллы. Обычно сама метафора бытовала и раньше и была известна до новеллы, но новая ее реализация обычно иронически заостривает бытовое описание.

В «Заключении от автора» Боккаччо в свою защиту говорит о новеллах «Декамерона»: «...мне не менее пристало написать их, чем мужчинам и женщинам вообще говорить ежедневно о дыре и затычке, ступе и песте, сосиске и колбасе и тому подобных вещах»,— то он говорит не всю правду.

Это все шепталось или говорилось вполголоса. Все это жило, но не утверждалось. Теперь то, что было вольным разговором, стало предметом искусства.

Бытовой разговор, как бы ни сталкивался с церковной ученостью, всегда уступал ей дорогу.

О телесности человека приходилось напоминать, споря.

Боккаччо оправдывается в заключении тем, что художники, изображая распятого Христа, прибивают его ноги «не одним, а двумя гвоздями». Но Боккаччо не просто констатирует телесность человека, он подчеркивает ее при помощи сюжетного анализа.

Анализ обычно сделан так, что эротическая и эвфемическая загадки одновременно служат способом нападения на церковный аскетизм.

Некоторые новеллы содержат указания на присловие-поговорку или кончаются таким присловием.

Событийный ряд десятой новеллы III дня таков: некая девушка Алибек, не будучи сама христианкой, много слыхала о том, как хвалят христианство; она уходит к одному из пустынников Фиваиды.

Казалось бы, пойдет дальше дело об обращении прекрасной язычницы.

Женщина действительно отыскивает пустынника и на вопрос его, чего ищет, отвечает, «...что, вдохновенная богом, идет искать, как послужить ему, и кого-нибудь, кто бы наставил ее, как подобает ему служить».

Новелла довольно большая и хорошо известна. Содержание ее сводится к тому, что пустынник, человек набожный и добрый, впал в соблазн и начал учить девушку, как служить богу удобным, но странным способом.

Новелла развивается со всеми свойственными Боккаччо подробностями. Любопытна развязка: девушка богата, знатна, ее скоро возвращает в город один промотавшийся юноша, пожелавший сделать богатую наследницу своей женой.

В разговоре с женщинами девушка жалуется, что она совершает грехопадение, потому что прежде служила богу в пустыне, помогая загонять дьявола в ад. После некоторых объяснений подруги ее понимают и утешают тем, что в городе люди занимаются тем же самым.

Одна из женщин, с которой разговаривала простушка, «...рассказала о том другой по городу, свели это к народной поговорке: что самая приятная богу услуга, какую можно совершить,— это загонять дьявола в ад; и эта поговорка, перешедшая сюда из-за моря, и теперь еще держится».

Таким образом, в развязке новеллы есть указание на народное присловье.

Метафора, изображающая определенное действие, получает в новелле мотивировку; подбираются для ее воплощения герои, объясняющие и обновляющие эту метафору.

При развертывании метафоры-анекдота в новеллу она становится не эротическим озорством, а широко построен-

ным рассказом, в котором определенное положение обыгрывается много раз, не существуя рядом с другим мировоззрением, а опровергая его.

Здесь все приводит к пародированию «религиозного подвига».

Боккаччо всегда на стороне умелых и хитрых, против слабых и обманутых. Во второй новелле VIII дня приходский священник спит с крестьянкой, оставляет в залог свой плащ и, взяв у нее на время ступку, отсылает ее с просьбой вернуть плащ, оставленный в залог за ступку. Плащ возвращается с бранью.

Священник обманул крестьянку, отняв плащ; плащ этот при торге подробно описывается. Вообще эта новелла отличается от остальных изобилием бытовых подробностей и пейзажных деталей.

В ругани женщины, недовольно возвращающей плащ, заработанный любовью, осуществляется начало шутки; в ответе священника метафора получает свое завершение. В конце новеллы она повторяется уже как данная от самого автора, который этим если и не солидаризируется с обманщиком, то, во всяком случае, смеется вместе с ним.

Священник новеллы — хитрый малый, хороший огородник, он малообразован, но толков; он крестьянин среди крестьян и сам не является предметом сатиры.

Он человек, откровенно желающий недозволенного, но естественного.

Вообще удачное нарушение нравов находит сторонников для себя у Боккаччо.

Строение эротических новелл «Декамерона» обычно основано на соединении двух элементов: один — развертывание анекдота, превращение его в маленькую бытовую историю; второй — введение оценочного нравственного отношения к материалу.

В новеллах Боккаччо, в традиционности их сюжетов не стоит искать примеров бродячих сюжетов и утверждения теории заимствования.

В эту эпоху бытовая, исчезающая и снова появляющаяся, как бы фольклорная литература сделала вылазку, для того чтобы захватить хотя бы предмостное укрепление враждебной церковной морали.

Гуманист сознательно руководил нападением.

В V дне любопытна четвертая новелла.

В ней рассказывается, как молодая девушка, которую сильно охраняли от мужчин ее родители, желая встретиться с молодым человеком, сказала матери, что ей дома жарко, попросив разрешения спать в саду, слушая соловьев.

Отец, человек старый и упрямый, ответил жене на переданную просьбу: «Что это за соловей, под песни которого она желает спать?»

Мать заступается за девушку, в результате та идет в сад. К ней приходит любовник, и они проводят вместе утомительную ночь.

Спящих любовников застает отец. Он вызывает мать и говорит: «Скорее, жена, встань и пойди погляди: твоей-то дочке так понравился соловей, что она поймала его и держит в руке».

Перед нами как будто типичная эротическая шутка.

Но Боккаччо вначале рассказал, что у состоятельных родителей девушки была мечта породниться через дочку с большими людьми. Развязка новеллы — не то, что родители застали любовников, а то, что они заставили знатного любовника жениться на своей дочери.

Таким образом, Риччьярдо оказался тем самым соловьем, которого поймали. Он сам превращен в метафору.

В других новеллах, как, например, в десятой новелле II дня, шутка над старым, бессильным мужем, который отговаривается от жены церковными праздниками, во время которых надо соблюдать целомудрие, обращается в спор с правом требовать верности. Жена похищена, попадает к молодому пирату, она довольна своим положением. Новелла заканчивается речью женщины: «О моей чести пусть никто не заботится (да теперь и нечего) более меня самой; пусть бы заботились о ней мои родители, когда отдавали меня за вас; если они не позаботились тогда о моей чести, я не намерена нынче сделать того относительно их; коли я теперь обретаюсь в смертном грехе, то когда-нибудь попаду в живую переделку; вам нечего ради этого тревожиться из-за меня».

Сюжетные сцепления «Декамерона» состоят в новеллах этого рода не только в развертывании ситуации пословиц при помощи подстановки героев и развертывания действия в многоступенчатые коллизии новеллы, но и в создании сцепления коллизий.

ОБ ОБНОВЛЕНИИ СТАРОГО, О ТОМ, КАК ПОЛОЖЕНИЯ, ВКЛЮЧЕННЫЕ В НОВЫЕ СЦЕПЛЕНИЯ, ПРИОБРЕТАЮТ, КАК СЛОВА В НОВЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЯХ, ИНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Для того чтобы дать себе и читателю отдых, устроить площадку на лестнице, по которой подымаюсь, остановлюсь и вспомню о любимом крае.

Около Кутаиси, среди мягких, округленных зеленых холмов, бежит желто-пенистая река, взволнованная воспоминаниями о горных кручах.

В реку вбегают говорливые, веселые ручьи, похожие на детей, скатившихся по перилам школы на улицу.

То место сейчас называется город Маяковский.

Прежде оно называлось село Багдади.

Около одноэтажных домов того села безмолвно лежали, расставив короткие лапы, безголовые бурдюки с вином.

Бурдюк похож, если его поставить, на неуклюжего и безголового человека.

В старом романе Апулея «Метаморфозы», коротко названном также «Осел», но украшенном уважением времени прилагательным «золотой»,— в «Золотом осле» Апулея рассказана следующая история. Некая колдунья хотела привлечь к себе одного прекрасного молодого человека. Любовное колдовство должно было быть совершено над волосами. Служанка была послана в цирюльню за волосами прекрасного молодого человека. Люди, зная о злой колдунье, обыскали служанку и отобрали волосы. Тогда она взяла волосы с козьих мехов.

Юноша, любовник служанки, при свете факела пьяным возвращался домой. Ветер загасил факел, человек увидел, что трое людей ломятся в двери дома, в котором он остановился.

Человек выхватывает меч и поражает злодеев. Утром его вызывают в суд и обвиняют в убийстве; на помосте лежат тела, скрытые покровом. Юноша сознается в убийстве, но у него спрашивают о подробностях, угрожая пыткой. Потом срывают покров с мертвых тел, и весь город хохочет: «Трупы убитых людей оказались тремя надутыми бурдюками».

Ирония вещи — здесь можно говорить о ней — состоит в подмене предмета для колдовства, а тем самым в пародийности успеха действия колдуньи: вместо любовника к дверям ее дома чары привлекли мехи с вином.

Черты этой истории использованы в знаменитой 35-й главе первой части «Дон Кихота».

Дон Кихот ночью в трактире сражался с бурдюками красного вина; мотивировка ошибки — безумие Дон Кихота и его сонный бред.

Сервантес при помощи простодушной реплики Санчо Панса усиливает комичность эпизода. Санчо Панса говорит: «Я видел, как лилась кровь и как отлетела в сторону его (великана.— *В. Ш.*) отрубленная голова, здоровенная, что твой бурдюк с вином».

Санчо Панса видит, что у бурдюка нет головы, и даже видит, что это бурдюк, но, находясь под влиянием иллюзий хозяина, считает, что видел великана, у которого отскочила отрубленная голова, похожая на бурдюк.

Не колдовство здесь превращает вещи, а традиционная фантазия и авторитет господина владеют мозгом крестьянина и обманывают его восприятие.

Старое живет упорно, после смерти оно лежит на дорогах нового так, как кости лошадей и верблюдов лежали на караванных дорогах Востока.

Когда я был маленьким, мыли меня губкой. Губки продавались под сводами Гостиного двора; они висели нанизанными на длинных бечевках.

Купленную губку приносили в дом, варили, и она становилась мягкой. Губка считалась нами, детьми, растением, а она была живая по-иному. На подводных скалах жило животное, как бы прячущееся в многодырчатый эластичный скелет.

Вот этот скелет мы и считали губкой.

Так в комментариях, и в сравнениях, и в бесчисленных сопоставлениях теряли то живое, что существует в литературе, обращая внимание на скелет, в котором держалось живое содержание.

Новеллы Боккаччо иногда содержат в себе прямые ссылки на старые греческие истории (романы).

В Неаполе, где при дворе короля жил Боккаччо, на перепутье международных течений, в стране, где сильны были греческие влияния, но которая была так близко к окраинам Европы, что в династических спорах на нее набегали венгры,— в Неаполе собирал Боккаччо свои истории. Он говорит в первой новелле V дня: «Итак, как то мы читали когда-то в древних историях киприйцев...» —

но дает пересказанному греческому роману иное начало, пытаясь показать, как вошел простой, сильный, рослый человек в поток приключений из-за обиды и любви.

Не только там, где называется определенный адрес, мы видим след греческого романа, его строение.

Новелл, повторяющих выработанные приемы греческого романа, в «Декамероне» много: это рассказы о невинно оклеветанных женах, о потерянных детях, об их узнавании по приметам, причем узнавание происходит в последний момент, когда героя уже привязывают к колу, для того чтобы сжечь, или ведут на казнь под ударами плетей,— в этот самый момент героя не только милуют, но и женят на той женщине, которую он соблазнил: давно этот брак был мечтой родителей, но они потеряли из виду своих помолвленных детей.

Больше всего таких новелл в «Декамероне» во II дне. Сама тема II дня как бы формулирует основной принцип греческого романа: в этот день рассказывается о тех, кто *«после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели».*

Тут особенно характерно выражение «сверх всякого ожидания», которое подчеркивает традиционную неожиданность романной развязки.

К разряду новелл, содержащих отзвуки греческого романа (скажу для тех, которые захотят сами перелистать «Декамерон»), принадлежат во II дне новеллы четвертая, пятая, шестая, седьмая, восьмая и девятая.

Новелла пятая, которую я уже упоминал, содержит в себе традиционную историю о приключениях героя, попавшего в чужую гробницу. Герой — гуляка, обманутый проституткой, в гробницу он попадает как грабитель, но спасается, получив в результате приключений драгоценный рубин.

Много новелл с отзвуками греческого романа в дне V — это новеллы первая, вторая, третья, пятая, шестая, седьмая.

Но в этот строй новелл-воспоминаний вставлена легкомысленная новелла с ловлей соловья, тем самым и они находятся в новом сцеплении.

Мы можем проследить источники многих новелл. Более образованные люди могут, вероятно, проследить источники всех новелл, но и при таких поисках обычно происходят огрехи.

Отзвуки прошлого, то, что называется заимствованием, входя в новые сцепления, переосмысливаются. При работе историка литературы он часто следил только за повторением одного и того же в разном, но не всегда отмечал, что явление не повторяется, а переосмысливается.

То, что в греческом романе объяснялось гневом богов, у Боккаччо объясняется жаждой наживы.

Изменились берега и цели, а потому и изменились приключения, хотя это как будто те же самые рассказы о кораблекрушениях и разбойниках.

В греческом романе Гелиодора «Эфиопика» мир только что увиден, но не освоен. Грек, попадая к эфиопам, побеждает великана, но магия и быт варваров, их религия для него привлекательны, жизнь их его поражает.

Перед нами первый черновой набросок ощущений общности человечества.

В «Декамероне» цели жизненней, герой не обременен историческими аналогиями и предрассудками, хотя появляется среди событийных повторений, имеющих тысячелетнюю давность, в результате появляется сознание новых целей, нового представления о доблести и нравственности.

Во II дне Памфило рассказывает новеллу (седьмую), содержание которой дано самим Боккаччо в следующих словах:

«Султан Вавилонии отправляет свою дочь в замужество к королю дель Гарбо; вследствие разных случайностей она в течение четырех лет попадает в разных местах в руки к девяти мужчинам; наконец, возвращенная отцу как девственница, отправляется, как и прежде намеревалась, в жены к королю дель Гарбо».

Интерес греческих историков к тому, как похищается попавшая под гнев какого-нибудь бога, часто завистливой Венеры, какая-нибудь красавица, как попадает она то к одному, то к другому претенденту, всегда основан на том, что девица остается невинной. Эта вежливость рабовладельцев и разбойников сохранилась даже в современных кинофильмах с пиратами.

В новелле, содержание которой мы только что упомянули, прекрасная Алатиэль тоже терпит кораблекрушение и попадает в результате в руки родовитого человека, который добивается ее любви,— девушка не очень противится. Дальше красавица переходит к брату рыцаря,

бежит с ним, отбита от своего нового любовника корабельщиками. Новеллист едва успевает назвать имена любовников, яростно сменяющих друг друга; красавица всем отвечает согласием, вынужденным, но для нее мало горестным.

Новелла довольно велика, это целая конспективно переданная повесть.

В результате женщину узнают люди, когда-то служившие ее отцу, и привозят ее к нему.

А. Веселовского интересовало происхождение этой новеллы. Ища источники, он указал на одну из сказок «Тысяча и одной ночи», но там героиня все время оставалась целомудренной. Исследователь удивляется, говоря: «Надо было сильно переработать тип невинной красавицы, преследуемой рядом злополучий, чтобы прийти к такому радикальному его превращению, но очень вероятно, что Боккаччо имел в виду не рассказы этого рода, а какой-нибудь другой, в котором роковое нецеломудрие было основной ситуацией» [1],— и он предлагает в качестве источника индусскую историю одной женщины, которая слишком чванилась своей красотой. За это она в следующем перевоплощении никогда не была счастлива в супружестве. Повесть, по мнению Веселовского, могла дойти до Боккаччо через мусульманский пересказ. Вряд ли это произошло. Дело в том, что прекрасная героиня не только многолюбива, она, кроме того, и озорна и, наслаждаясь любовью во многих браках, иронизирует над верностью.

Вернувшись к отцу, прекрасная пленница рассказывает, что сразу после похищения она была отбита от разбойников добрыми людьми, которые повезли ее в женский монастырь.

Описание служб в этом монастыре принадлежит к числу дерзких эротических обиняков, мусульманкой Алатиэль пародируется христианское поклонение святым и самые имена святых. Сам Боккаччо, говоря от лица рассказчика, повествуя о том, чем была утешена женщина при своем втором похищении из дома Перикона, использует ту же христианскую фразеологию, и тоже пародийно.

Чувственность не скрывается.

---

[1] А. Н. Веселовский, Собр. соч., т. V, Пг. 1915, стр. 495

Дело идет не о похищениях, а о наслаждении со многими.

Новое отношение, другая нравственность и представляют собой новое единство сборника новелл.

Утверждение, что девушка, похищенная много раз, все время остается девственницей, было обычным в греческом романе.

Оно сохранилось в галантном французском романе; над этим иронизировал Буало в пародии «Герои из романов», оформленной как подражание диалогам Лукиана, происходящим в царстве мертвых.

Диоген рассказывает о принцессе Мандану, которую похитили восемь раз. Минос заявляет:

« — Видно, красотка прошла через много рук!»

Диоген возражает:

«— Вы правы. Но ее похитители были добродетельнейшими в мире негодяями. Они не посмели прикоснуться к ней».

Традиция неприкосновенности героини держалась в романах тысячелетиями. На заре нового века Дионео весело и убедительно нарушил ее, вызвав завистливые вздохи дам.

Старые новеллы рассказываются в «Декамероне» для того, чтобы быть опровергнутыми новым переосмыслением.

Посмотрим другой пример появления нового в старом.

Здесь перед нами уже не отзвуки греческого романа, а переделка благочестивой легенды.

В восьмой новелле V дня рассказывается традиционная история, которая была уже давно записана. Жил некий бедный, богобоязненный угольщик, который в лесу видал видение: всадник на вороном коне скакал за женщиной, он нагнал женщину у ямы угольщика, зарезал ее и бросил в угли, потом вытащил оттуда обгорелой. Это видение повторилось четыре раза. В результате оказывается, что таким образом наказываются двое прелюбодеев, которые мучаются в чистилище, пылая внутри и сгорая в угольной яме.

Таким образом совершается их очищение.

Любопытно, что здесь адский огонь реализован как угольная яма и бедным осужденным приходится каждый раз добираться к месту своей казни довольно далеко.

Боккаччо переносит действие в Равенну. К адским мучениям женщины прибавлены два огромных пса, которые ее терзают. Видит это все не угольщик, а отвергнутый любовник; он пытается защитить женщину. Всадник на вороном коне сообщает, что женщина осуждена за то, что она отказывала ему в любви в силу своей надменности и жестокости, и он заколол себя шпагой. Каждую пятницу он терзает ее собаками, а в остальные дни он преследует ее по тем местам, где они прежде встречались, где дама отказывала в любви, где жестоко мыслила о бедном влюбленном, наслаждаясь своей добродетелью.

Новелла «списана» для того, чтобы показать ее переосмысленной. Разница всего яснее при сходстве, при частичном несовпадении. Изменение традиционной новеллы, показывающей наказание за преступную любовь, придание ей нового смысла, при котором наказывается отказ в любви,— все это объясняется тем, что в «Декамероне» художественно последовательно проведено новое единство произведения, основанное на новой нравственности.

В пародированном виде сохранилась поэтому и нравоучительная концовка: «...дамы так напугались, что с тех пор стали снисходить к желаниям мужчин гораздо более прежнего».

Надо сказать, однако, что переосмысливание всего материала у «Декамерона» не всегда докончено, традиционны главным образом «длинные новеллы», которые иногда представляют собой как бы сокращенные записи старых, традиционных приключенческих произведений.

НОВЫЙ ХОЗЯИН ПОДНОСИТ ВИНО КО РТУ

Есть люди, которым сочувствует новеллист, и о них он рассказывает иначе: любовно, подробно, с деталями, которые мы могли бы назвать реалистическими.

Вторая новелла VI дня рассказывает о том, как «хлебник Чисти вразумляет одним словом Джери Спино, обратившегося к нему с нескромной просьбой».

Дело произошло во Флоренции. В Риме на папском престоле сидел папа Бонифаций, мессер Джери Спино был у этого папы в большой силе. Папа послал во Флоренцию именитых послов, и они остановились в доме у Джери Спино.

Высокопоставленность дворянина этим была еще более подтверждена. Послы и дворянин каждый день ходили пешком мимо дома хлебника Чисти — человека богатого, который имел много хороших вещей и лучшие белые и красные вина.

Стояло жаркое время. Дворяне ходили мимо пекарни, смотрели, как пьет вино пекарь, им хотелось вина, но они по знатности своей не могли обратиться к человеку, который столь отличался от них своим положением.

Пил Чисти очень аппетитно. Передача его способа наливать себе вино является одним из самых детальных описаний «Декамерона». Все детали подобраны так, что они выделяют качество вина и внимательное отношение к нему. Чисти не только держит хорошее вино, но и умеет его пить. Он как бы дразнит дворян: «В белоснежной куртке, всегда в чисто выстиранном переднике, дававшем ему вид скорее мельника, чем пекаря, каждое утро, в час, когда, по его соображениям, должен был проходить мессер Джери с посланниками, он приказывал ставить перед дверью новенькое луженое ведро с холодной водою, небольшой болонский кувшин своего хорошего белого вина и два стакана, казавшиеся серебряными, так они блестели; усевшись, когда они проходили, и сплюнув раз или два, он принимался пить свое вино, да так вкусно, что у мертвых возбудил бы к нему охоту. Увидев это раз и два утром, мессер Джери спросил на третье: «Ну, каково оно, Чисти, хорошо ли?» Чисти, тотчас же встав, ответил: «Да, мессере, но насколько, этого я не могу дать вам понять, если вы сами не отведаете».

Вино очень понравилось дворянину. Когда папские послы уезжали из Флоренции, дворянин пригласил пекаря на пир. Чисти отказался. Тогда мессер Джери приказал одному из слуг пойти к пекарю за вином, чтобы за первым блюдом каждому гостю дать по полстакана этого прекрасного, доброго вина, которое удивило даже папских послов.

Слуга взял большую бутыль и пошел к пекарю. Чисти, увидав величину сосуда, заметил: «Сын мой, мессер Джери не ко мне послал тебя».

Слуга вернулся. Джери его послал опять, сказавши, что адрес правильный. Чисти ответил снова, что слуга, очевидно, пришел не к нему, а к реке Арно. Услышав этот ответ, дворянин велел показать бутыль и сказал:

«Правду говорит Чисти»,— и велел послать небольшую бутылку.

Вино было дано, и шутка кончилась тем, что вежливый дворянин получил в подарок целый бочонок превосходного вина.

Величина сосуда здесь — способ анализа не качества вина, а характера людей.

Боккаччо из своеобразной вежливости предписывает ошибку дворянина его слуге, но сам вельможа явно не понимает ценности вещей. Истинными, но бережливыми ценителями вещей у Боккаччо являются люди нового мировоззрения, удачливые представители торговли и ремесел.

В этой истории подчеркивается умение жить флорентийского гражданина. Он не только пользуется хорошими вещами, но и пользуется ими по-новому, зная им цену.

Он более бережлив, чем тороват, Боккаччо эта бережливость нравится.

История о хорошем вине служит своеобразным аргументом, что новые люди являются носителями утонченного вкуса и остроумия.

Подымается класс, который уже себя видит.

Боккаччо тянулся к старой знати, говоря, что любовь к женщине, которая выше по положению, возвышает человека, но сам он уже с другими людьми и про жизнь, несчастья и удачи феодальной знати говорит короче, суммарнее и сюжеты для ее действий предоставляет с меньшей изобретательностью: он там более цитирует.

Чаще всего он берет старое как жестокое и несправедливое; опровергает старую мораль сюжетным и риторическим анализом.

Новый хозяин дома был суров. Старое сохранялось в неприкосновенности, если оно не противоречило интересам хозяина и его хозяйства.

Не нужно представлять, что положение женщины в это время хотя бы в книгах гуманистов равноправно. Сам Боккаччо пишет для женщин, они его музы, он считает себя их утешителем, жалеет, что жизнь их так замкнута, что она часто проходит втуне, в неволе, но в то же время одна из рассказчиц—Эмилия в девятой новелле IX дня—рассуждает так: «...у мужчин есть такая поговорка: доброму коню и ленивому коню надо погонялку, хорошей женщине и дурной женщине надо палку...»

Дальше идет рассказ о женщине, которую бьют, как мула, «толстой палкой из молодого дуба», так что «у жены не осталось ни кости и ни одного местечка на спине, которая не была бы помята».

Побив жену, муж моет руки и садится с приятелем, ему не мешавшим, ужинать.

Правда, эта новелла вызывала некоторый ропот у дам.

Отдельные части «Декамерона» как бы не приведены к единству, не согласованы. То, что рассказчиков несколько, как бы оправдывает несогласованность, основная причина которой состоит в том, что полное единство и не задано самим художественным построением вещи. Вещь подчеркнуто собранна, а так как у собирателя нет ясной идеи об изменении жизни, то у него аккуратные пекари, злые рыцари, прогоревшие ростовщики, становящиеся мужьями английских принцесс и даже шотландскими королями, некроманы-колдуны, переносящие человека на его кровати из Палестины в Италию за одну ночь или в тот же срок выращивающие сад зимой на голом месте,— все существует вместе, как бы друг другу не противореча.

Единство художественного произведения возникает как результат единого отношения автора к предмету повествования, но это отношение (мировоззрение) для самого автора уточняется в процессе создания произведения, иногда же автор, как и его время, не может понять те противоречия, которые явно находятся в повествовании, и не может привести в согласование элементы нового сознания с пережитками старого.

Новое обосновывалось прежде всего в речах: его защищала и логически оправдывала риторика.

О РИТОРИКЕ ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ

Как птица хохлится на морозе и ветру, стремясь сохранить в себе свое тепло, ограждая себя от температуры окружающего, так при крушении старого рода отъединенный человек стремился обосновать свое право, противопоставлять себя и свои интересы окружающему, осознавая себя в том, что впоследствии получит название риторики.

Боккаччо не только последователь риторики, пришедшей к нему от Цицерона, он новый отъединенный человек нового итальянского общества, со своим взглядом на мир, с противопоставлением себя и своего старому.

Противопоставление это часто делается средствами риторики.

Исследователи часто удивлялись тому, как неожиданны рассуждения героев «Декамерона».

Женщина защищает себя по правилам риторики перед разгневанным отцом. То, что ее любимый только что убит, не мешает ей развернуть цепь доказательств. Женщина, по правилам риторики расчленяя свою речь и анализируя преступление, защищает свои права перед судом и обманутым мужем.

Чем труднее возможность доказать какое-нибудь положение, тем охотнее идет на развертывание доказательств новеллист.

Риторика для него универсальное оружие, остроту ее он, все время торжествуя, проверяет.

Он искренне убежден, что люди, правы всегда были одни и те же, причем если были какие-то оттенки несходства, то это несходство вызвано ошибками людей, их непониманием сущности жизни, которую можно исправить риторикой, философией, как будто заново созданной итальянцем XIV века.

Человек начала новой эпохи, Боккаччо считал свою эпоху единственной, достигшей правильного понимания существования.

В начале своей литературной работы он пренебрегал прошлым, и для него время было остановлено именно тем, что новое сменило старое.

Для многих моих современников, как представителей конца буржуазного периода развития человечества, и для многих современных мне зарубежных литераторов время тоже остановлено, но оно остановлено не новым периодом, который сменил старый, а тем, что старое, вопреки очевидности, утверждается как вечное.

Некоторое ограничение исторического мировоззрения есть у Боккаччо, который считал понятия своего времени всегдашними, что приводило даже к наивности. У Боккаччо не хватает внимания к прошлому.

Возьмем восьмую новеллу X дня — новелла начинается с точного указания на время ее действия:

«...В то время, когда Октавьян Цезарь, еще не прозванный Августом, правил Римской империей в должности, называемой триумвиратом, жил в Риме родовитый человек по имени Публий Квинций Фульв, который, имея одного сына, Тита Квинция Фульва, одаренного удивительными способностями, отправил его в Афины изучать философию...»

Точность эта, конечно, мистификаторская. Тит Квинций Фульв, попав в Афины, дружит с человеком по имени Джизиппо; Джизиппо — христианское имя, но это не беспокоит Боккаччо. Он, конечно, мог бы подобрать другое имя, но для Боккаччо нет вопроса о том, что мы называем местным колоритом. У него в эпоху сарацин и турок существует Вавилон, в котором правит султан. Нравы и у турок, и у сарацин, и у итальянцев, и у вавилонян одни и те же: это нравы Италии, взятые точно или идеализированно.

Современность для Боккаччо — всегдашность.

Необычайное положение, в которое попадают герои новеллы, затем анализируется с нарочитыми подробностями.

Джизиппо заметил, что Тит любит его невесту. Тогда, повенчавшись с женщиной, он во имя дружбы передал ее другу-римлянину. Женщина пожаловалась родным и согражданам. Тогда Тит собрал афинян в одном из храмов и произнес им речь ритора. Речь занимает шесть страниц. В ней доказывается, что Тит и Джизиппо философы, оба они богаты, обоим нравится женщина, поэтому подмена справедлива. Кроме того, быть римлянином лучше, чем быть афинянином; кроме того, если отцы могут выдавать своих дочерей замуж, то почему не может этого делать муж: «Если Джизиппо удачно выдал замуж Софронию, то жаловаться на него и на тот способ, каким он это сделал, излишняя глупость».

Ритор Боккаччо наслаждается затруднительностью случая, потому что за парадоксальностью спроса стоит упрямая уверенность в новой, будто бы римской логике, торжествующей над любыми старыми нравами и эмоциями.

Ритор все может доказать, презирая как устаревшую самое очевидность.

Со страстным высокомерием ритор Боккаччо больше всего любит обосновывать такое положение, которое обосновать невозможно.

Ученый и неученый, женщина и мужчина, купцы и дворяне, люди, существовавшие во время Боккаччо или во время Римской империи,— все любят долго доказывать свою правоту. Риторические анализы занимают иногда по нескольку страниц; они не только с аппетитом внесены автором, но, очевидно, предполагалось, что их будут внимательно читать. Мы останавливаемся дальше на одном из таких анализов, разбирая рассказ о школяре, наказавшем коварную вдову.

Тут говорят долго, наслаждаясь логикой. Нам кажется такой анализ, выпадающий из времени действия, не соответствующий даже возможности говорящих, художественно неправильным.

Но разные эпохи имеют каждая свою поэтику, которая все же нами может быть понята при условии, если мы учтем, что то, что нам кажется в произведении второстепенным, для иного автора, иной эпохи является основным.

«Древнее» используется как предлог для анализа-опровержения. Римские имена, упоминание Рима и Афин создают иллюзию древней традиции для новой морали.

Новое притворяется древним, споря со вчерашним, еще не умершим днем.

Само новое, несмотря на риторику, иногда оказывается старым; за ритором-гуманистом виден ритор-схоласт.

Для нас, например, взаимодействие событий романа и характера героя романа кажется вечно существующим и само собой разумеющимся.

В седьмой новелле VIII дня рассказывается, как молодой школяр, долго учившийся в Париже, вернувшись во Флоренцию, влюбился во вдову, которая его осмеяла и обманула. Он, под предлогом проведения магического обряда, посоветовал женщине летом залезть на каменную крышу башни, а сам убрал лестницу. Солнце сжигало обманщицу. Школяр то читал снизу наставления, то уходил отдохнуть.

Напоминаю, что сам он молод.

Речь школяра построена по всем правилам риторики и старается целиком охватить и исчерпать предложенную тему. Речь занимает больше семи страниц печатного текста: чем речь длиннее, тем страшней наказание. Правда, в этом случае продолжительность речи имеет свою мотивировку — дама голой жарится на солнце, попав вследст-

вие обмана школяра на каменную площадку башни. Чем дольше речь, тем тяжелее плата.

Приведу из речи один удивительный отрывок: «Вы занимаетесь тем, что влюбляетесь в молодых людей и желаете их любви... Действительно, я признаю, что они с большей силой выколачивают мех, но люди более зрелые, как опытные, лучше знают, где водятся блохи...»

Дальше идут упреки юношам и похвалы зрелым людям.

Тут говорит не школяр, а старик.

Связь между содержанием речи и тем, кто говорит, потеряна. Это объясняется не просто ошибкой автора. Для Боккаччо содержание речи мыслится вне характеристики школяра. То, что он школяр, важно только для обоснования ученой риторичности речи. Возрастная характеристика пропала.

Боккаччо перешел на нанизывание примеров безумия женщин, вводя пример и из личной жизни.

Первоначальная характеристика героя забыта, потому что ситуация воспринимается здесь как предлог к речи и обоснование озлобления.

Развитие характера в полном его виде и появление его связи с действием мы можем отнести к эпохе позднего Возрождения.

То, что называли «психологическим анализом», начало заменять риторику.

О СТАРОСТИ ВООБЩЕ И О ТОМ, КАК ПИСАТЕЛЬ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО ПОЧУВСТВОВАЛ СЕБЯ СТАРИКОМ

Он начал жаловаться на старость, как только у него засеребрились виски и появились в бороде первые седые нити.

Боккаччо кончал «Декамерона» и начал писать маленькую книгу «Ворон», вероятно, когда ему было сорок лет. Но сколько жалоб в этих книгах на возраст, сколько слов сказано уже в «Декамероне» в защиту того, что составитель книги все еще интересуется не только музами, обитающими на Парнасе, но и знакомыми дамами, которые живут поблизости.

Молодость любит менять традицию,

Скоро выпиваешь молодость, и трудно в этом признаться.

Труднее всего отказ от создания нового, от этого трудно бежать, не находишь себе оправдания.

Молодость умеет удивляться, но удивлением утомляет не менее, чем женщины.

Боккаччо утверждал, что пишет для женщин.

Он оправдывался: «Иные, показывая, что они хотят говорить более обдуманно, выразились, что в мои лета уже неприлично увлекаться такими вещами, то есть беседовать о женщинах или стараться угодить им».

Но голова седела.

Боккаччо говорил в десятой новелле I дня от лица одного седого ученого, что «...хотя у стариков естественно недостает сил, потребных для упражнения в любви, вместе с тем не отнято у них ни желание, ни понимание того, что значит быть любимым...».

Дальше следует место очень жалобное. Старик уверяет, что существуют женщины, которые, взяв в руки лук, едят не луковицу, а перо. Он рассчитывает на такую же причуду вкуса.

В жизни женщина, несмотря на остроты Боккаччо, однако, редко путает корешки с вершками.

Проходила молодость, и как бы отступала книга, начатая человеком, которого омолодило великое несчастье.

Волна набегает на берег, по законам тяжести она должна вернуться вспять.

Срок жизни волны на крутизне берега меньше мгновения.

Все время на берег набегают седые волны и не могут вцепиться пеной в гравий; они, шурша и пенясь, возвращаются обратно.

Порывами живет вдохновение.

Боккаччо вернулся скоро к тому, что для него было уже прошлым, к тому, из чего он вышел, к тому, что его родило, отрицая в нем себя.

Вот это, а не годы только были его старостью.

Старость пришла рано. Женщины стали больше говорить о нарядах, чем целовать и слушать ласковые слова и озорные речи.

Дети и юноши часто бывают более похожими на будущее человечество, чем взрослый человек. В старости отлагаются соли прошлого.

Сорокалетний старик Боккаччо вернулся к словарям, классификациям, комментариям, генеалогиям богов.

По-новому он увидел теперь, когда притупилось зрение, женщин.

Он написал книгу «Ворон».

Этот ворон каркал по-старому.

Книга не имела сюжета-исследования. Она — диалог самого старика Боккаччо с каким-то мертвецом, который в «Очарованной долине», называемой также «Хлевом Венеры», говорит о женщинах под стоны и восклицания автора.

Произведение трагично тем, что, притупив зрение, старик тоже видит: у Боккаччо в старости сказалась ограниченность его класса.

Его герои упрекают женщину, завидуя ее гербам, ее родовитости.

Он упрекает ее в чувственности и чревоугодии. Он вспоминает не только измены женщины, но и свои расходы на ее прокорм.

«Вообразила она себе, что особая красота женщины в полных, румяных щеках и развитых, выпяченных ягодицах... пока я постился, в видах сбережения. она питалась каплунами, макаронами с пармезаном, которые пожирала, как свинья, не с блюда, а в миске... Ей требовались молочные телята, серые куропатки, фазаны, жирные дрозды, голуби, ломбардские похлебки, макароны с начинкой...» [1]

Перечисление продолжается долго.

Так писал счет за съеденное прозаик, воспевший рыцаря, сжарившего прекрасного сокола на закуску любимой.

То время, которое начало осознавать себя в Боккаччо, в нем же показывало то, что потом будет осмеяно Мольером, то, что уже завядает и осыпается.

Попытаемся не мерять, не учитывать времени, ведь мы его столько уже отсчитали; не будем верить только ему, человек не одинок.

Возьмем не свой возраст дня, а возраст своего понимания искусства. Волна истории, которая подымала нас, опыт старика помогают понять, что видишь.

---

[1] А. Н. Веселовский, Собр. соч., т. VI, Пг. 1919, стр. 30.

Волна истории подняла Боккаччо, как волна моря когда-то подняла Одиссея, но волна бедствия, не все смыв, ушла.

Не время ушло — ушел сам молодой Боккаччо, только отметив на берегу уровень своего понимания так, как волны отмечают высоту прибоя на камне.

Поговорим о времени, об опыте, об уроках истории, о жизни, которая учит слагать прозу и стихи.

Будем прошлогодним снегом, растаем, прошумев в реках, вернемся дождем и волной.

Постараемся же понять, что искусство — это также явление жизни и новое ее познание. Оплачем мертвых, если они перенесли старость в свои последние книги.

Великий писатель умер в 1375 году, уплатив все долги. На надгробии вырезан его портрет и эпитафия, им сочиненная:

«Под этим камнем лежат прах и кости Иоанна, душа его предстоит богу, украшенная трудами земной жизни. Отцом его был Боккаччо, родиной — Чертальдо, занятием — священная поэзия».

Все это изложено стихами.

Под стихами Боккаччо идут другие, принадлежащие его другу Салутати. В стихах перечисляются книги писателя: эклоги, Географический словарь, книги о великих мужах и женщинах, Генеалогия богов.

На доске высечен герб старика: лестница из четырех перекладин косо уходит вверх.

Ни в первой, ни во второй эпитафии «Декамерон» не назван.

Человек ушел косо вверх.

Труд его жизни не попал ни в могилу, ни в намогильную надпись.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО РОМАНА

НАЧАЛО РАЗГОВОРА О РОМАНЕ «ХИТРОУМНЫЙ ИДАЛЬГО ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ»

О возрасте, времени и ветре

В старом китайском театре была традиция, помогающая изобразить возвращение воина к себе домой, на родину.

Воин, уже несколько сутулый от возраста и от тяжести театрального костюма, приходит к порогу дома.

Сцена пуста, декорации дома нет. Воин хочет войти, делает широкий шаг и вдруг начинает тереть лоб: он забыл, как низка притолока дома, и ударился о нее, входя.

Так я отношусь к старой своей работе «Как сделан «Дон Кихот». Трудно войти в ее условный, задорный мир с низкими потолками. Заглянем в нее не входя.

Это было построено в 1920 году, напечатано в 1921-м, оставлено в 1931-м.

В той статье доказывалось, что образ Дон Кихота создался как бы в результате технического взаимодействия повествовательных схем и сообщений тогдашней науки, сведенных вместе при написании произведения.

Сервантес как будто несознательно придал своему безумному герою материалы из различных словарей и справочников; он, нанизывая материал и механически противопоставляя мудрость и безумие, создал тип, который получился так, как получается «наплыв» в результате двух съемок, сделанных на одну и ту же пленку.

Я говорю об этой статье потому, что ее иногда упоминают и цитируют на Западе и, таким образом, она существует, хотя и незаслуженно, потому что ею упрекают

наш сегодняшний день и в то же время лишают человечество одного из его оружий — благородной истории человека с высоким нравственным идеалом.

Итак, начинаю сначала.

Дело было больше чем триста пятьдесят лет тому назад.

На галерах гребли длинными веслами каторжники, но основным способом двигать корабли становились паруса.

Росли паруса на кораблях.

Рабле даже описал государство, питающееся ветрами, подразумевая Голландию.

Плыли по морям, руководствуясь указаниями намагниченной стрелки. Арабы и португальцы уже составляли новую карту, с трудом используя географическую сетку, придуманную под Самаркандом.

Не только было доказано, что земля круглая, но даже перестали об этом спорить.

Нашей планете даже позволили вращаться вокруг солнца, с тем условием, чтобы от этого ничего не изменялось на ее поверхности.

Но жизнь людей на уже познаваемой земле изменялась.

Одни дороги начинали зарастать травой, другие начинали пылить еще больше.

Пена корабельных следов перерезала океаны. Каравеллы Колумба, ища короткую дорогу к стране корицы и перца, наткнулись на новую страну, которую назвали потом Америкой.

Русские овладели Волгой и через Сибирь двигались к Тихому океану.

Исполнились предсказания Сенеки: Фула перестала быть границей известного мира.

Все изменилось: стальные латы пробивались свинцовыми пулями, книги печатались свинцовыми буквами.

Пехота, артиллерия и эскадроны дисциплинированных всадников в сражении заменили рыцарей.

Ветер двигал корабли. Переделали ветряные мельницы так, чтобы можно было ставить по ветру только головную часть мельницы с ее крыльями.

На новые мельницы, которые целыми ротами появились на холмах, удивлялся в Испании Дон Кихот, принявший их за великанов, а в Средней Азии — витязь Кер-Оглы, что значит сын слепого.

Кер-Оглы в дальних странствиях увидал ветряную мельницу и так увлекся, рассматривая ее устройство, так долго лазил внутри ее, что за это время старуха персиянка успела украсть у витязя коня.

Это было время слухов о дальних землях, время, когда из-за океана приходили корабли с сокровищами. Это было время, когда прославилась и обеднела Испания.

Время разбега, в котором уже чувствовалась остановка наступления, переходящего в поражение.

Дороги, встречи, рассказы стали интереснее будничной жизни. Путешествия и завоевания создали новый эпос — рыцарские романы, в которых средневековые предания легли на схемы полузабытых греческих романов.

О РЫЦАРСКИХ РОМАНАХ

Рыцарские романы знали даже люди неграмотные.

Их читал не только Дон Кихот — ими увлекались все. Хозяин того трактира, в который попал Дон Кихот при втором своем выезде, был безграмотен, но ему читали рыцарские романы, и он удивился, когда узнал, что Дон Кихот сошел с ума на чтении таких общеизвестных книг: «Не понимаю, как это могло случиться. По мне, лучшего чтива на всем свете не сыщешь, честное слово, да у меня самого вместе с разными бумагами хранится несколько романов, так они мне поистине красят жизнь, и не только мне, а и многим другим: ведь во время жатвы у меня здесь по праздникам собираются жнецы, и среди них всегда найдется грамотей, и вот он-то и берет в руки книгу, а мы, человек тридцать, садимся вокруг и с великим удовольствием слушаем, так что даже слюнки текут. О себе, по крайности, могу сказать, что когда я слышу про эти бешеные и страшные удары, что направо и налево влепляют рыцари, то мне самому охота кого-нибудь съездить, а уж слушать про это я готов день и ночь».

Увлекалась этими же романами и бедная служанка того же трактира Мариторнес. Романы были разнообразны по своему содержанию. Мариторнес говорила: «...больно они хороши, особливо когда пишут про какую-нибудь сеньору, как она под апельсинным деревом обнимается со своим миленьким, а на страже стоит дуэнья, умирает от зависти и ужасно волнуется».

Дочь хозяина сентиментальнее: «...нравятся мне не удары — удары нравятся моему отцу,— а то, как сетуют рыцари, когда они в разлуке со своими дамами; право, иной раз даже заплачешь от жалости».

Сумасшедший, которого в горах Сьерры-Морены встретил Дон Кихот, после того как он назвал свое имя — Карденио и отечество — Андалусию, сразу заговорил о рыцарских романах, и на почве разного истолкования отношений лекаря Элисабата с королевой Мадасимой Дон Кихот с ним подрался.

Возлюбленная этого бедного сумасшедшего, девушка из знатного рода, Лусинда, тоже была до этих романов большая охотница...

Дочь незнатных, но богатых родителей, Доротея, героиня той же вставной новеллы, «прочла много рыцарских романов» и превосходно разыграла перед Дон Кихотом роль королевы — героини рыцарского романа, импровизируя свои речи.

Все действующие лица в произведении Сервантеса — читатели рыцарских романов и не относятся к романам скептически.

Рыцарский роман не только предмет спора для Сервантеса — это книги, из которых он взял многое в свой писательский опыт; сам он хотел не столько уничтожить рыцарский роман, сколько реформировать.

Но так же, как Колумб, мечтавший найти короткий путь в Индию, вместо того наткнулся на Новый Свет, так и Сервантес не реформировал рыцарский роман, а создал новый роман.

Сами рыцарские романы обсуждаются Дон Кихотом много раз. Первый раз — в первом томе, в главе VI,— глава носит название: «О тщательнейшем и забавном осмотре, который священник и цирюльник произвели в книгохранилище хитроумного нашего идальго».

Этот осмотр наиболее по своему отношению к рыцарскому роману негативен.

Библиотека введена в роман с точки зрения безумия рыцаря. Экономка и племянница предлагали сжечь все, но цирюльник сразу же сохраняет четырехтомную книгу, содержащую описание Амадиса Галльского. Затем следующая книга сжигается вместе со всеми подражаниями Амадису, но сохраняется книга «Зерцало рыцарства» за то, что она послужила канвой для поэмы Боярдо и Ари-

осто. Сохраняется Пальмерин Английский, и предлагается хранить его в отдельном ларце. Сохраняется целый ряд книг, в том числе и «Галатея» Мигеля де Сервантеса. Три книги — «Араукана» дона Алонсо де Эрсильи, «Австриада» Хуана Руфо, кордовского судьи, и «Монсеррат» валенсийского поэта Кристоваля де Вируэса — называются «вершинами испанской поэзии».

Рыцарский роман — наследник романа античного, явление гораздо более значительное и содержательное, чем это обычно думают.

Часто говорят (забывая перестать), что Сервантес убил рыцарский роман Дон Кихотом.

Это не так, что доказывают не только рыцарские романы Сервантеса.

При разборе библиотеки Дон Кихота цирюльник достал с полки книгу «Зерцало рыцарства»:

«— Знаю я сию почтенную книгу,— сказал священник.— В ней действуют сеньор Ринальд Монтальванский со своими друзьями-приятелями, жуликами почище самого Кака, и Двенадцать Пэров Франции вместе с их правдивым летописцем Турпином. Впрочем, откровенно говоря, я отправил бы их на вечное поселение — и только, хотя бы потому, что они причастны к замыслу знаменитого Маттео Боярдо, сочинение же Боярдо, в свою очередь, послужило канвой для Лодовико Ариосто, поэта, проникнутого истинно христианским чувством, и вот если мне попадется здесь Ариосто и если при этом обнаружится, что он говорит не на своем родном, а на чужом языке (в переводе.— *В. Ш.*), то я не почувствую к нему никакого уважения, если же на своем, то я возложу его себе на главу».

Таким образом, Сервантес прославлял книгу «Влюбленный Роланд» Боярдо и «Неистовый Роланд» Ариосто.

Мы храним в памяти еще одну книгу, «пародию» на рыцарский роман,— «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле.

Таким образом, литература Возрождения с начала XVI до первой четверти XVII века жила, опираясь на опыт рыцарского романа.

Что такое анализ любовного переживания у Ариосто, можно показать на отрывке пушкинского перевода.

Орланд (Роланд) находит место, где гуляли Анжелика и ее любовник-араб, всюду оставляя свои сплетенные вензеля.

Орланд их имена читает,
Соединенны вензелом;
Их буква каждая гвоздем
Герою сердце пробивает.
Стараясь разум усыпить,
Он сам с собою лицемерит,
Не верить хочет он, хоть верит...

Сам Дон Кихот говорит об Анжелике с презрением лично обманутого, в то же время подражает любовному отчаянию Роланда.

Вольная форма романа позволяла включать в него и риторический разбор чувств героев, и стихи, и описание путешествий, и любовные истории, и много исторических подробностей.

Дон Кихот в своих речах все время путает действительные исторические события с романными выдумками, но и история и география своими элементами входили в роман настолько сильно, что путешествие Марко Поло, записанное человеком, знавшим ранние рыцарские романы, само принималось за роман.

В конце первого тома за клеткой, в которой везут домой безумного рыцаря, присоединясь к сопровождающим, ехал мудрый каноник; он вступил со священником в беседу о рыцарском романе, и эта беседа является как бы пересмотром отношений самого Сервантеса к рыцарскому роману. Каноник за рыцарский роман, хотя и смеется над безумием Дон Кихота. Правда, каноник замечает, что «...вымысел тем лучше, чем он правдоподобнее, и тем отраднее, чем больше в нем возможного и вероятного».

Здесь каноник почти дословно цитирует Аристотеля, и одновременно он предлагает писать, «...упрощая невероятности, сглаживая преувеличения и приковывая внимание таким образом, чтобы изумление и восторг шли рука об руку».

Речь каноника занимает почти три страницы печатного текста, и это не отрицание рыцарского романа, а советы, как его реформировать. Каноник здесь сам характеризован мало; он как бы ведущий романа, ему передана речь самого Сервантеса. Он высказал ту мысль, «...что

рыцарские романы при всех отмеченных им недостатках обладают одним положительным свойством: самый их предмет позволяет зрелому уму проявить себя, ибо они открывают перед ним широкий и вольный простор, где перо может бежать свободно, описывая кораблекрушения, бури, схватки, битвы. Сочинитель волен показать, что он знает астрологию, что он и превосходный космограф, и музыкант, и в государственных делах искушен, а коли пожелает, то всегда найдет повод показать, что он и в черной магии знает толк... И если при этом еще чистота слога и живость воображения, старающегося держаться как можно ближе к истине, то ему бесспорно удастся изготовить ткань, из разноцветных и прекрасных нитей сотканную, которая в законченном виде будет отмечена печатью совершенства и красоты, и таким образом он достигнет высшей цели сочинительства, а именно, как уже было сказано, поучать и услаждать одновременно. Ибо непринужденная форма рыцарского романа позволяет автору быть эпиком, лириком, трагиком и комиком и пользоваться всеми средствами, коими располагают две сладчайшие и пленительные науки: поэзия и риторика,— ведь произведения эпические с таким же успехом можно писать в прозе, как и в стихах».

Многоплановость была присуща самому рыцарскому роману; открытием Сервантеса, его историческим подвигом было то, что он изменил отношение к герою и переосмыслил, заново осознав, взаимоотношение частей романа.

Сам Сервантес писал пасторальные и рыцарские романы и до напечатания «Дон Кихота» и после.

Посвящая вторую часть великого романа графу Лемосскому, романист писал: «...Дон Кихот надевает шпоры, дабы явиться к Вашему сиятельству и облобызать Вам руки». Дальше он дает обещание преподнести «Странствия Персилеса и Сихизмунды» и говорит: «...каковая книга, должно полагать, будет самой плохой или же, наоборот, самой лучшей из всех на нашем языке писанных..., впрочем, я напрасно сказал: *самой плохой*, ибо, по мнению моих друзей, книге моей суждено наивозможного достигнуть совершенства».

«Странствия Персилеса и Сихизмунды» вышли в свет после смерти Сервантеса, в 1617 году. Это рыцарский роман, который не получил успеха.

Посвящение иронично, в нем говорится о покровительстве, которое предлагает Сервантесу великий император китайский: «...ибо он месяц тому назад прислал мне с нарочным на китайском языке письмо, в котором просит, вернее сказать — умоляет, прислать ему мою книгу: он-де намерен учредить коллегию для изучения испанского языка и желает, чтобы оный язык изучался по истории Дон Кихота».

Сервантес здесь высказывал не ироническое мнение о своей славе, хотя думал, вероятно, что преувеличивает и шутит. Он просит реальной помощи, которую, конечно, не получил. Выражение «Дон Кихот лобызает Вам руки» — вежливая форма разговора, но Дон Кихот вообще не поехал к графу на поклон.

РОМАН И ИСТОРИЯ

Дон Кихот поехал через столетия, и человечество целует руки одному из первых героев нового времени.

Комичное положение Дон Кихота и Санчо Панса и некоторое шутовство самого романа оценивались высоко самим Сервантесом; он знал, как трудно пишутся книги, и говорил: «Отпускать шутки и писать остроумные вещи есть свойство умов великих: самое умное лицо в комедии — это шут, ибо кто желает сойти за дурачка, тот не должен быть таковым. История есть нечто священное, ибо ей надлежит быть правдивою, а где правда, там и бог, ибо бог и есть правда, и все же находятся люди, которые пекут книги, как оладьи».

Я прибегаю к цитатам потому, что не верю в легкость и точность чтения романа.

Доказательства будут приведены потом.

В книге запечатлен и сам процесс изменения познания мира при помощи искусства. Мы уже говорили, что в «Дон Кихоте» рыцарь знает, что про него написан роман; конечно, это очень условно. Условность усиливается тем, что Рыцарь Печального Образа сам романа не читал, знает его только по слухам и им не вполне доволен.

Происходит разговор между Дон Кихотом и Санчо и бакалавром Карраско. Все говорящие почти дословно цитируют Аристотеля.

Бакалавр говорит, что есть читатели, которые считают, что можно было бы сократить количество ударов, ко-

торыми осыпают сеньора Дон Кихота. Санчо неожиданно возражает: «История должна быть правдивой».

Весь разговор основан на IX главе «Поэтики». Тезис Аристотеля такой: «...задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости... можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый (историк.— *В. Ш.*) говорит о действительно случившемся, а второй (поэт.— *В. Ш.*) о том, что могло бы случиться» [1].

Герой художественного произведения выражает общее, история — частное. Общее состоит в том, что анализируется человек, обладающий определенными качествами, и изображается то, что он должен говорить или делать. А частное состоит в том, «что сделал Алкивиад или что с ним случилось».

Таким образом, история имеет перед собой в предмете некоторые его черты, которые могли бы быть удалены, но не удаляются, потому что они на самом деле произошли.

Происходит диспут:

«— И все же они могли бы умолчать об этом из чувства справедливости,— возразил Дон Кихот,— не к чему описывать происшествия, которые хотя и не нарушают и не искажают правды исторической, однако ж могут унизить героя. Сказать по совести, Эней не был столь благочестивым, как его изобразил Вергилий, а Улисс столь хитроумным, как его представил Гомер».

Таким образом, Дон Кихот ссылается на традиции эпоса в его средневековом понимании.

«— Так,— согласился Самсон,— но одно дело — поэт, а другое — историк: поэт, повествуя о событиях или же воспевая их, волен изображать их не такими, каковы они были в действительности, а такими, какими они долженствовали быть, историку же надлежит описывать их не такими, какими они долженствовали быть, но такими, каковы они были в действительности, ничего при этом не опуская и не присочиняя».

Сервантес устами героев говорит в новой художественной прозе о новом ее понимании.

---

[1] Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, М. 1957, стр. 67—68.

Может быть, для остроты этого спора Сервантес свел своего героя с читателями и одновременно заставил его спорить с плагиатором-продолжателем.

Если Дон Кихот существует реально, то есть если он стал реально существовать благодаря успеху романа, то его нельзя переделывать.

В то же время если Дон Кихот стал героем историческим, то нельзя переносить на описания его подвигов правил литературы.

В этом разговоре Дон Кихот и истец и ответчик.

Здесь мы видим, как искусство, познавая мир, вскрывая новые его противоречия, все время изменяет методы отображения действительности. Не забудем, что в конце первой части Сервантес уже описал могилу Дон Кихота и привел эпитафии, начертанные на ней.

Уже Дон Кихот, и Санчо, и даже Дульсинея умерли:

О, тщетные надежды, как спешите
Вы мимо нас, суля покой счастливый
И становясь туманом, тенью, бредом!

Но чудо нового понимания мира воскресило героев.

Не случайная обида, нанесенная плагиатором, самозванным продолжателем романа, а новое раскрытие сущности героя заставило и позволило Сервантесу написать вторую часть романа.

С этой точки зрения интересно проследить изменение способа печатания романа.

В первом издании 1605 года роман делился на четыре части. Конец каждой части выделялся графически тем, что строки шли треугольником, все уменьшаясь в длине. Затем шла новая часть с частичным повторением титула романа крупным шрифтом. После титула и обозначения части шло название главы с нумерацией, идущей с начала произведения.

Издавая продолжение романа, Сервантес назвал его второй частью. При переиздании романа деление на части в первом томе сняли, и роман печатается в двух томах — частях.

Деление на части в первом томе сохранилось внутри текста, но уже не выделяется графически.

Отказ от деления на части во втором томе вызван тем, что Сервантес перестал оформлять роман как историю,

подробности которой с трудом выясняются повествователем.

Заголовки глав в то же время оказались настолько весомыми, что они уже не требовали последующего деления на части.

Таким образом, и в этой, как казалось бы внешней, черте истории издания сказалось то, что форма романа была создана во время его писания; она пересоздавалась по мере того, как анализировался предмет повествования.

СЮЖЕТ РОМАНА «ДОН КИХОТ» И ХАРАКТЕР ДОН КИХОТА

Цирюльник Николас и Самсон Карраско

У романа Сервантеса долгая и славная жизнь. Толкования романа многочисленны, даже ошибки при этих толкованиях интересны по своей патетичной серьезности.

Ф. Достоевский в «Дневнике писателя» (1876) писал:

«Кто это, Гейне, что ли, рассказывал, как он, ребенком, плакал, обливаясь слезами, когда, читая Дон Кихота, дошел до того места, как победил его презренный и здравомыслящий цирюльник Самсон Карраско. Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения*. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон Кихота: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?» Я не утверждаю, что человек был бы прав, сказав это, но...» [1]

Это написано после многих неудач человечества XIX века.

Здесь использован опыт не только Сервантеса.

Гейне писал в XVI главе четвертой части «Путевых картин»: «Странно! «Жизнь и подвиги остроумного рыцаря Дон Кихота Ламанчского, описанные Мигуэлем Сервантесом де Сааведра» были первой книгой, прочитанной

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собрание художественных произведений, т. XI, М.—Л. 1929, стр. 235.

мной в ту пору, когда я вступил уже в разумный детский возраст и до известной степени постиг грамоту»[1].

«Дон Кихот» в XIX веке сам стал книгой столь же распространенной, как когда-то были распространены рыцарские романы, и появлялся во многих обработках.

Воспоминания Гейне неточны; так вспоминают детство. Гейне вспоминает, как он дочитал первый раз «Дон Кихота»:

«То был пасмурный день; отвратительные дождевые тучи тянулись в сером небе, желтые листья горестно падали с деревьев, тяжелые капли слез повисли на последних цветах, безнадежно увядших и уныло клонивших умирающие головки, соловьи давно исчезли, отовсюду зиял мне образ тленности мира, и сердце мое разрывалось, когда я читал о том, как благородный рыцарь, оглушенный и смятый, лежал на земле и, не поднимая забрала, словно из могилы, говорил победителю слабым, умирающим голосом: «Дульсинея — прекраснейшая женщина в мире, и я — несчастнейший рыцарь на земле, но не годится, чтобы слабость моя отвергла эту истину,— вонзайте копье, рыцарь!»

Ах! Этот светозарный рыцарь Серебряного Месяца, победивший храбрейшего и благороднейшего в мире человека, был переряженный цирюльник!»

Это не единственное место у Гейне, в котором Дон Кихот противопоставлен цирюльнику.

Но книга прочитана неточно. Достоевский не смог поправить толкование Гейне, потому что тут была своя правда, поддержанная особенностями книги самого Сервантеса.

Модернизирован Дон Кихот, но его образ дошел сравнительно не искаженным. Понят Санчо, но цирюльник — односельчанин Дон Кихота, остроумный господин Николас, рассказавший рыцарю историю о безумце, которого освобождали из сумасшедшего дома, но не освободили, потому что он в споре начал настаивать на своем безумии,— цирюльник, которого мы знаем по первой части, никогда не сражался с Дон Кихотом.

Рыцарь Луны — он же Рыцарь Зеркал, победитель Дон Кихота, был бакалавром, фамилия его — Карраско,

---

[1] Генрих Гейне, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 4, Гослитиздат, М. 1956, стр. 357,

имя — Самсон. Это был человек коренастый, круглолицый, с большеротым, но безжизненным лицом; он появляется в третьей главе второй части великого романа как читатель первой части и знаток Аристотеля.

Карраско хотел обманом вернуть Дон Кихота домой. Дон Кихот был человеком «сильного сложения»; бакалавр в первый раз сразился неудачно, но в конце романа он в новых доспехах сразился с рыцарем и сбил его.

Поступок кулацкого сына Карраско, у отца которого батрачил Санчо Панса, молодого шутника, человека, не понимающего высокого безумия Дон Кихота, завидующего его безумию, был приписан цирюльнику, даже не действующему в тех главах, где выступает Карраско. Достоевский помнил книгу Сервантеса лучше; он точно называет имя Самсона Карраско, но считает его совершенно неправильно цирюльником.

Функционально, в своих отношениях к Дон Кихоту, цирюльник Николас и Самсон Карраско сходны, что и объясняет их слияние при сокращении и путаницу в статьях.

Даже в последней киноинсценировке «Дон Кихота», сделанной Е. Шварцем, сохранены и цирюльник и Самсон Карраско, но сам Карраско ошибочно сделан медиком-цирюльником, лечащим Дон Кихота кровопусканиями, а не самодовольным педантом, спорящим с ним и Сервантесом о законах искусства.

Карраско в эпоху «благоразумия», воцарившегося после поражения революции 1848 года, стал символом «здравого смысла», отрицающего благородные надежды человечества.

Его ошибочно начали ругать цирюльником, самодовольным полуинтеллигентом.

Но были в самом романе элементы и для высокого переосмысления безумия Дон Кихота.

Поражение идеалов, торжество пошлости ранили Гейне, помогли ему написать великие, трагические, но неточные слова про ту книгу, которую он запомнил измененной, так как сами законы романа изменились.

Достоевский не уловил ошибки Гейне, потому что направленность ошибки соответствовала законам дальнейшей эволюции романа. В романах XVIII и XIX веков старались, чтобы герои проходили через все произведение. Два несколько похожих героя обратились в воспоминаниях в одного.

Сила, с которой Сервантес в ряде сцеплений исследовал Дон Кихота, была так велика, что опыт Сервантеса много раз хотели повторять и повторяли.

Достоевский, создавая князя Мышкина, все время помнил Дон Кихота, пытаясь повторить героя с высоким моральным идеалом, не повторяя комической его трактовки.

В «Дневнике писателя» Достоевский, толкуя рассуждения о «золотом веке» Дон Кихота, пытался связать имя Дон Кихота с людьми, мечтавшими повернуть Европу назад, к феодализму.

Имя Дон Кихота связывалось в «Дневнике» с именами претендентов на испанский и французский престолы.

Достоевский ненавидел буржуазию. Он мечтал о «золотом веке», и в то же время он ненавидел тех социалистов, которые существовали в его время. В результате он обращался к людям, которые ненавидели сегодняшнее во имя прошлого.

Реакционеры не были похожи на Дон Кихота; они были похожи на подмастерьев парикмахера. Это понял Гейне, который уловил в них все признаки взбесившегося мелкого буржуа.

«Дон Кихот» и плутовской роман

Все знают, что в поэзии понятие иногда передается через слово, которое обычно выражает другое понятие, это называют тропом.

В романе и новелле цепь событий, передаваемых обычно одним способом повествования, передается иногда способом, применяемым для передачи иных цепей событий.

Иногда это воспринимается как пародия, но явление в своей широте связано с исследовательской ролью искусства.

Выводя способ рассказывания события из того тона повествования, которым обыкновенно он производится, из круга идей и сравнений, с которыми оно связывается, мы принуждаем читателя и слушателя заново пересмотреть и события и причинные связи.

Задачей здесь является не остроумие, а познание.

Сейчас я буду рассказывать не о плутовском романе, а главным образом о том, как этот уже наметившийся жанр был заново использован в «Дон Кихоте».

Плутовские новеллы существуют включенными в «Золотом осле» Апулея. Целый цикл плутовских новелл включен в «Тысяча и одну ночь». В арабских сказках плутовские новеллы — это рассказы о неимоверной хитрости конкурирующих друг с другом плутов.

К нашей теме отношение имеет испанский плутовской роман, который начался в крохотной книге «Жизнь Ласарильо с Тормеса». Книга вышла в 1554 году, сразу в трех изданиях и в разных городах.

В следующем году появилось четвертое издание, и в том же году анонимный автор печатает продолжение повести. Очевидно, он полагает, что жанр крохотной книги, объемом не более трех листов, уже исчерпан. Герой теперь переживал приключения под водой.

Роман кончается фантастикой.

Не она определила успех книги, которая была разбита на семь глав, названных трактатами.

Об этом я еще буду говорить.

Смена глав объясняется поисками места. Каждый новый хозяин Ласаро был записью еще не описанного явления.

Сын служащего с мельницы, Ласаро становится полусиротой, потому что его отца арестовывают за кражу. Мать его живет с мавром, имеет от него черного ребенка. Мавр тоже арестовывается за кражу. Ласаро отдают в поводыри нищему. Хозяева Ласаро — слепец, церковник, бедный дворянин, монах, продавец булл на отпущение грехов, священник, полицейский.

Не это представляет новость. Главное — в способе показа жизни. Все главы заняты описанием усилий Ласаро, как бы не умереть с голоду; главы называются трактатами,— каждый трактатик как бы исследует новые бедствия плута у нового хозяина, который своекорыстно использует плута — пикаро.

Наиболее разработана история жизни Ласаро у нищего.

Нищий остроумен, занимается врачеванием, но скуп и хитер. Ласаро голоден, и поэтому ему приходится превосходить нищего хитростью. Слепой тщательно охраняет свой кувшин с вином, ставя его себе между колен. Но Ласаро изобретателен.

Вот как пикаро описывает свой подвиг: слепой, «...чтобы сохранить в целости свое вино, не расставался с кув-

шином и держал его за ручку. Но не было магнита, который так притягивал железо, как я тянул вино через длинную ржаную соломинку, заготовленную мною на этот случай. Опустив ее в горлышко кувшина, я высасывал вино до последней капли».

Жестокой хитростью Ласаро освобождается от нищего; он переходит к церковнику, который запирает хлеб в сундук. Надо сверлить сундук, надо подделать ключ.

Повесть кончается тем, что Ласаро хорошо устроился у полицейского служащего, который к нему хорошо относится, но лучше относится к его молодой жене.

Плут заявляет про свою жену: «С нею господь посылает мне тысячи милостей и счастья гораздо больше того, чем я заслуживаю, и я готов поклясться на святом причастии, что она лучшая жена из всех, живущих в стенах Толедо».

Ласаро видит мир снизу, так, как видит стол малорослая, очень голодная собака.

После этого маленького романа появился ряд произведений, на него похожих. К числу их относится и «Жиль Блаз» Лесажа, в котором та же мотивировка смены новелл через поиски службы и та же развязка с счастьем, полученным сговорчивым мужем.

Роман Лесажа, как и многие другие произведения этого рода, включает общие места — топы — старых романов: например, пребывание героя в пещере разбойников и спасение им оттуда героини. Но не эта занимательность подробностей и даже не приключения, а новизна ви́дения и то, что герой занят самыми обыденными делами, закрепили жанр.

Ласаро опустил соломинку в кувшин жизни, и через нее долго пили многие писатели.

Герой из низов помогал показывать изнанку жизни.

В литературе жанры не существуют сами по себе, как в живой речи не существует изолированных систем высказывания. Системы находятся в противоречивых сцеплениях; говорящий использует и обычный смысл высказывания и осложняет его, пользуясь необычным способом, обычно не применяемым, и этим добивается новых смысловых раскрытий.

Произведение свое с плутом героем Гоголь называл «поэмой». Он включает в нее широкий показ общества,

делая судьбу плута главным способом анализа, а не главным предметом анализа.

Система подвигов Дон Кихота, первоначальный смысл его поступков — рыцарский, но в то же время роман построен на сознательном использовании элементов плутовского романа.

Плутовской роман — система неприкрашенного показа действительности с точки зрения плута. Эта система часто обходится без моральной оценки поступков героя: поступки объяснены его желанием выжить.

Рыцарский роман — возвышенный жанр, в котором герой совершает необыкновенные подвиги и живет как бы вне быта, в мире чудес и волшебников.

Для того чтобы показать реальную Испанию, Сервантес использует опыт плутовского романа. Для этого он с самого же начала обставляет свой роман рядом поэтических посвящений. Посвящения эти сложны по своей художественной форме и тем самым дважды «пародийны». Приведу пример.

Росинанту в начале романа посвящены строки стихов с описанием подвигов первого пикаро (плута):

От меня овес отбо (рный)
Не ускачет и гало (пом),
В этом я — как Ласари (льо),
У слепца вино словчи (вший)
При содействии соло (мы).

Эти подчеркнуто манерные стихи, обращенные к кляче, обозначают не совпадение романа Сервантеса с рыцарскими, а разность их построения.

Сервантес в первом выезде своего героя подчеркивает связь произведения с жанром плутовского романа несколько раз и не только посвящением.

Дон Кихот приделал к своему шишаку картонное забрало; снять это забрало было трудно. Ухаживали за Дон Кихотом трактирные девицы: «...снять нагрудник и наплечье им удалось, а расстегнуть ожерельник и стащить безобразный шлем, к коему были пришиты зеленые ленты, они так и не сумели...»

По-настоящему следовало разрезать ленты, но у бедного рыцаря Дон Кихота есть свое благоразумие сумасшедшего; он до самого утра проходил в шлеме. Но ему надо есть, ему клали кусочки пищи в рот. «А уж напоить

его не было никакой возможности, и так бы он и не напился, если б хозяин не провертел в тростнике дырочку и не вставил один конец ему в рот, а в другой не принялся лить вино; рыцарь же, чтобы не резать лент, покорно терпел все эти неудобства».

Так Дон Кихот сыграл роль Ласаро, почти буквально повторив один из самых знаменитых эпизодов плутовского романа.

Отблеск плутовского романа, представление о нужде, освещает человека, который собирается совершить блестящие подвиги.

Дон Кихот принял трактир за замок и по-своему пересказал себе трактирный быт — как ритуал дворца.

Пикаро, трактирщик, в своей речи в III главе перечисляет знаменитые по плутовству места Испании. Он описывает свои свойства и подвиги, проворство ног и ловкость рук, совращение малолетних, славу свою, которая гремела по всем судам: «...под конец же удалился на покой в этот свой замок, где и живет на свой и на чужой счет, принимая у себя всех странствующих рыцарей, независимо от их звания и состояния, исключительно из особой любви к ним и с условием, чтобы в благодарность за его гостеприимство они делились с ним своим достоянием».

Так описывается плата за постой.

Пикаро обучает рыцаря благоразумию, подготовляя для гостиницы постояльца.

«...он осведомился, есть ли у Дон Кихота деньги; тот ответил, что у него нет ни гроша, ибо ни в одном рыцарском романе ему не приходилось читать, чтобы кто-нибудь из странствующих рыцарей имел при себе деньги. На это хозяин сказал, что он ошибается; что хотя в романах о том и не пишется, ибо авторы не почитают за нужное упоминать о таких простых и необходимых вещах, как, например, деньги или чистые сорочки, однако ж из этого вовсе не следует, что у рыцарей ни того, ни другого не было».

Дон Кихот для читателей того времени комичнее, чем для нас. Мы благодаря рисункам Доре видим человека в устарелых доспехах. Для современника доспехи Дон Кихота были не только устарелыми, но и противоречивыми: наножья и доспехи рук были металлические — это было древнее тяжелое вооружение, панцирь и щит были кожаными — это было легкое вооружение. Дон Кихот был

одет противоречиво и производил на современников впечатление, какое на нас произвел бы человек в шубе, соломенной шляпе и босиком.

Сервантес все время восстанавливает это ощущение несообразности, не дает нам к нему привыкнуть; он изменяет копье рыцаря, снимает с рыцаря шишак и надевает на голову бритвенный таз.

Но за этим остроумием лежит все более глубокое раскрытие сущности и Дон Кихота и мира, который его окружает.

Слуга Дон Кихота не городской человек, он не пикаро,— это благоразумный мужик, умеющий торговаться, но полный своих фантазий, в которых отражается верование Дон Кихота.

Санчо Панса имеет свою ученость фольклорного характера.

Особенность романа в том, что Сервантес сперва поставил на место рыцаря бедного безумца, окружив его низменной действительностью.

Но он не только столкнул с нею явление пародии, он переосмыслил понятие рыцарства и переосмыслил самого Дон Кихота, сделав его умным, скромным, целомудренным и храбрым.

План первых пародийных глав был скоро оставлен; в дальнейшем за столкновением литератур разного жанра мы видим анализ действительности, освещаемой этими столкновениями.

Дон Кихот как тип создается всем ходом романа и не существовал в сознании Сервантеса до окончания работы.

Между первым и вторым томами романа, нащупывая заново то, что уже намечалось в конце первого тома, Сервантес собрал назидательные новеллы в 1613 году. Со времени написания первой части «Дон Кихота» прошло восемь лет.

Сервантес пишет новеллу под названием «Лиценциат Видриера»: молодой ученый, выбившийся из народа, сходит с ума из-за приворотного зелья, которое дала ему одна куртизанка; лиценциат не полюбил женщину, но сошел с ума.

Томас Видриера шесть месяцев пролежал в постели и после выздоровления остался сумасшедшим, причем это сумасшествие было одним из самых изумительных:

«Несчастный вообразил, что он сделан из стекла...» Он ходил только посередине улицы, чтобы с крыши не упала на него черепица и не разбила бы его, он спал, зарывшись в сено.

Он чувствует себя уязвимым, хрупким. Когда его приглашает к себе вельможа, его несут в корзине, как хрупкую посуду. Безумец мудр. Освобожденный от необходимости соглашаться, он говорит обо всем с неожиданной правдой, причем эта правда облечена в форму остроты.

Изречения лиценциата, которые я не буду сейчас приводить, похожи на речи Дон Кихота во второй части романа, но Дон Кихот типичнее.

Видриера — шут, который говорит дерзости. Дон Кихот противоречит обычному потому, что он имеет свою законченную, патетическую систему мировоззрения.

Но опыт лиценциата Видриера пригодился Сервантесу, когда он вернулся к своему роману.

Во второй части романа безумие и мудрость чередуются и в своем сцеплении создают тип благородного безумца, ослепленного героической манией.

Речи Дон Кихота, его изречения, его поступки поставлены так, чтобы мы все время чувствовали столкновение мудрости и безумия.

Приведу пример: Дон Кихот отнял у проезжего цирюльника бритвенный таз, считая, что это волшебный шлем.

Основание ошибки не только в том, что Дон Кихот безумен, но и в том, что цирюльник в дороге надел таз на голову. Таким образом, получается комическая мотивировка безумного поступка как поступка благоразумного — Дон Кихот видел таз на голове.

Шлем сдан на хранение оруженосцу. Рыцарь предчувствует новое боевое столкновение, берет у Санчо таз и надевает его на голову: в тазу находится творог, припасенный Санчо Панса.

По лицу и бороде Дон Кихота потекла сыворотка, рыцарь испугался и сказал:

«— Что бы это значило, Санчо? Не то у меня размягчился череп, не то растопился мозг, не то я весь взмокнул от пота?»

Это смешно и зрительно остроумно, но становится только потому глубоким и вскрывающим сущность Дон Кихота, что перед этим Дон Кихот говорил с Дон Дие-

го — дворянином в зеленом плаще — о том, что истинная поэзия должна осуществиться на родном языке, об отношении искусства и природы. Теперь нелепость положения получается особенно резкой, и она еще более обостряется тем, что рыцарь видит клетку с громадными львами и хочет немедленно вступить с ними в бой. Идальго видит, что Дон Кихот безумен, но Санчо, который только что обманул и унизил Дон Кихота, отвечает серьезно:

«— Он не безумен... он дерзновенен».

Это очень глубокое определение.

Дон Кихот стоит перед истинной опасностью; с одним мечом, да еще не лучшей работы, он ждет перед открытой клеткой нападения огромного льва.

Мы понимаем, что Дон Кихот был дерзновенен и тогда, когда сражался с мельницами и бурдюками, потому что для него это были грозные противники — великаны.

Чередование мудрости и заблуждений дерзновенного человека открывает нам истинную сущность Дон Кихота.

Первая часть «Дон Кихота» написана, как мы уже говорили, по схеме плутовского романа. Правда, события рассказываются не от первого лица, но, кроме VI главы, в которой идет разбор библиотеки рыцаря, а его самого нет, повествование развертывается, идя за героем шаг за шагом.

В конце VIII главы сказано: «Но тут, к величайшему нашему сожалению, первый летописец Дон Кихота, сославшись на то, что о дальнейших его подвигах история умалчивает, прерывает описание поединка и ставит точку».

Дальше идет описание поисков сведений о Дон Кихоте. В IX главе автор находит рукопись и догадывается по начертанию букв, что рукопись арабская. Он отыскивает переводчика, замечая, что «...в Толедо такого рода переводчики попадаются на каждом шагу...». Оказывается, что это рукопись «Истории Дон Кихота Ламанчского, написанной Сидом Ахметом Бен-инхали, историком арабским».

Впоследствии Сервантес иронически называет себя в тексте романа не отцом, а «отчимом» книги.

Для чего же автору понадобилось ввести прием «найденной рукописи» и почему автором новой рукописи оказался араб?

Первоначально в «найденной рукописи» стиль повествования не изменяется; доканчивается история столкно-

вения Дон Кихота с бискайцем. Таким образом, условная смена авторов происходит внутри эпизода. Несколько меняется стиль в следующей главе, содержащей разговор Дон Кихота и Санчо Панса.

Введение Санчо Панса резко изменяет строение романа. Все события проходят теперь через анализ двух сознаний — рыцаря и оруженосца. Оруженосец анализирует все при помощи пародийно изобильных пословиц.

Дон Кихот анализирует все не только как рыцарь, но и как человек гуманитарно образованный.

Получив собеседника, Дон Кихот стал демократичнее и разговорчивее. Он философски осмысливает все, что происходит.

Санчо Панса одновременно и верит всему, и ничему не верит.

Иллюзии Дон Кихота тоже носят мерцающий характер: например, разбив кукольный театр, Дон Кихот соглашается, что куклы — куклы, и платит за убыток. Но одновременно он думает, что совершил подвиг, и отказывается платить за куклу принцессы, считая, что ее-то он спас своим мечом.

Резкое изменение тона романа происходит с XI главы, когда Дон Кихот обратился со знаменитой речью к козопасам.

Рама романа как бы раздвигается, мысли крупнеют.

Одновременно в роман начинают входить вставные новеллы — способом, который нам напоминает о Востоке и о «милетских сказках».

«Золотой осел» — роман-свод, осложненный появлением черт романа с объединяющим и характеризованным героем.

Вставные новеллы в этом романе преобладают.

Своды обрамления хорошо были разработаны на Востоке.

Новая теория романа и речи Дон Кихота

Дон Кихот в первых главах увлекается стилистикой и фантастикой рыцарских романов.

«Больше же всего любил он сочинения знаменитого Фелисьяно де Сильва, ибо блестящий его слог и замысловатость его выражений казались ему верхом совершенства, особливо в любовных посланиях и вызовах на

поединок, где нередко можно было прочитать: «Благоразумие вашего неблагоразумия по отношению к моим разумным доводам до того помрачает мой разум, что я почитаю вполне разумным принести жалобу на ваше великолепие». Или, например, такое: «...всемогущие небеса, при помощи звезд божественно возвышающие вашу божественность, соделывают вас достойною тех достоинств, коих удостоилось ваше величие».

Он почти безумен, «мозг его стал иссыхать».

Он мечтает о подвигах, причем цель подвига — корона и слава.

Искоренение «всякого рода неправды» едва мелькает в пышных мечтах идальго. Это видно из самой общности формулы.

«И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль, какая еще не приходила ни одному безумцу на свете, а именно: он почел благоразумным и даже необходимым как для собственной славы, так и для пользы отечества сделаться странствующим рыцарем, сесть на коня и, с оружием в руках отправившись на поиски приключений, начать заниматься тем же, чем, как это ему было известно из книг, все странствующие рыцари, скитаясь по свету, обыкновенно занимались, то есть искоренять всякого рода неправду и в борении со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет. Бедняга уже представлял себя увенчанным за свои подвиги по малой мере короной Трапезундского царства; и, весь отдавшись во власть столь отрадных мечтаний, доставлявших ему наслаждение неизъяснимое, поспешил он достигнуть цели своих стремлений».

Не будем скрывать, что при первом выезде Дон Кихот казался Сервантесу высокопарным безумцем.

Утро первого выезда описывается так:

«На эти нелепости он нагромождал другие, точь-в-точь как в его любимых романах, стараясь при этом по мере возможности подражать их слогу, и оттого ехал так медленно, солнце же стояло теперь так высоко и столь нещадно палило, что если б в голове у Дон Кихота еще оставался мозг, то растопился бы неминуемо».

Так ехал, высокопарно размышляя, рыцарь по дороге, на которой подымали пыль погонщики скота, религиозные процессии бедняков и плуты — пикаро.

В главе XI меняется стиль речей Дон Кихота: он начинает говорить связно и просто, хотя и о высоком. Появляется новое осознание причин странствования.

Осознается при встрече с козопасами высота мечты рыцаря. Оказывается, что он не только мечтает, но и видит и слышит. Видя и слыша, Дон Кихот отрицает сегодняшний день Испании.

Дон Кихот мог бы увидеть мир, освещенный костром привала пастухов, безмятежно пасторальным.

Но Сервантес работает, как великий художник, многими сцеплениями идей и сцен.

Он не ученый, хотя и считает себя ученым. Он знает то, что знают в его время все, во всяком случае многие. Он знает обычные книги и свою судьбу. Сперва он говорит о своей учености иронически, как о своеобразном обмане, потом сам оказывается своеобразным демократическим ученым.

Приятель в прологе поучает автора:

«Что касается ссылок на полях — ссылок на авторов и на те произведения, откуда вы позаимствуете для своей книги сентенции и изречения, то вам стоит лишь привести к месту такие сентенции и латинские поговорки, которые вы знаете наизусть, или, по крайней мере, такие, которые вам не составит труда отыскать,— так, например, заговорив о свободе и рабстве, вставьте: non bene pro toto libertas vendritur auro[1], и тут же на полях отметьте, что это написал, положим, Гораций или кто-нибудь еще»[2].

Приятель также обучает Сервантеса, как блистать эрудицией.

Дело идет как будто о пустяках. Но это немалый, хотя и общеизвестный, багаж. Не надо думать, что поэтический Пегас (я впадаю в стиль рыцарских романов) питается редкими травами.

Не надо думать, что классики питаются и питались какими-то редкими и другим неизвестными книгами. В основном искусство питается материалом народной культуры.

Без сказки, народной шутки и легенды, всем извест-

---

[1] Свободу не следует продавать ни за какие деньги *(лат.)*.

[2] Автор изречения назван ошибочно: вероятно, это сделано нарочно.

ной, нельзя представить себе ни Шекспира, ни Сервантеса, ни Диккенса.

Посмотрим, во что превращается фраза предисловия: «Свободу не следует продавать ни за какие деньги».

В главе LVIII второй части Дон Кихот развертывает избитую цитату предисловия в речь самоотверженного правдолюбца:

«— Свобода, Санчо, есть одна из самых драгоценных щедрот, которые небо изливает на людей: с нею не могут сравниться никакие сокровища: ни те, что таятся в недрах земли, ни те, что сокрыты на дне морском. Ради свободы, так же точно, как и ради чести, можно и должно рисковать жизнью, и, напротив того, неволя есть величайшее из всех несчастий, какие только могут случиться с человеком».

Все это идет в романе не после рассказов алжирского пленника, а после сытости и почета (иронию которого рыцарь не понимает) герцогского замка. Истасканная цитата превратилась в проповедь очень злободневную, ибо снискать милость вельможи и жить милостями при его дворе было мечтой бедных дворян.

Старая цитата из народной книги о рабе Эзопе опровергает идеал пикаро-идальго.

Овидий и его «Метаморфозы» входили в ученический минимум тогдашней образованности. Этим именем нельзя было щегольнуть в книге. Но беглое упоминание об Овидии превратилось в философскую речь Дон Кихота о «золотом веке».

Все сцепление мыслей, а не сама цитата из Овидия, важно в том отрывке, который мы сейчас приведем: речь изменяет весь облик рыцаря. Оказывается, что Дон Кихот видит и знает не только страницы рыцарских романов; кроме них, он видит зло мира в государстве и собственности, противопоставляя им мир, который не знает слов «твое» и «мое».

Время «золотого века» еще, по преданию, не знало хлеба; сладкие желуди заменяли хлеб человеку.

«Дон Кихот взял пригоршню желудей и, внимательно их разглядывая, пустился в рассуждения:

— Блаженны времена и блажен тот век, который древние назвали золотым,— и не потому, чтобы золото, в наш железный век представляющее собой такую огромную ценность, в ту счастливую пору доставалось даром, а

потому, что жившие тогда люди не знали двух слов: *твое* и *мое*. В те благословенные времена все было общее. Для того чтобы добыть себе дневное пропитание, человеку стоило лишь вытянуть руку и протянуть ее к могучим дубам, и ветви их тянулись к нему и сладкими и спелыми своими плодами щедро его одаряли. Быстрые реки и светлые родники утоляли его жажду роскошным изобилием приятных на вкус и прозрачных вод. Мудрые и трудолюбивые пчелы основывали свои государства в расселинах скал и в дуплах дерев и безвозмездно потчевали любого просителя обильными плодами сладчайших своих трудов... Тогда движения любящего сердца выражались так же просто и естественно, как возникали, без всяких искусственных украшений и околичностей. Правдивость и откровенность свободны были от примеси лжи, лицемерия и лукавства. Корысть и пристрастие не были столь сильны, чтобы посметь оскорбить или же совратить тогда еще всесильное правосудие, которое они так унижают, преследуют и искушают ныне. Закон личного произвола не тяготел над помыслами судьи, ибо тогда еще некого и не за что было судить...

С течением времени мир все более и более полнился злом, и вот дабы охранять их, и учредили наконец орден странствующих рыцарей, в обязанности коего входит защищать девушек, опекать вдов, помогать сирым и неимущим. К этому ордену принадлежу и я, братья пастухи, и теперь я от своего имени и от имени моего оруженосца не могу не поблагодарить вас за угощение и гостеприимство. Правда, оказывать содействие странствующему рыцарю есть прямой долг всех живущих на свете, однако же, зная заведомо, что вы, и не зная этой своей обязанности, все же приютили меня и угостили, я непритворную воздаю вам хвалу за непритворное ваше радушие».

Разговор о «золотом веке» прежде часто использовался для льстивых пророчеств.

Речь Дон Кихота — хвала беднякам за гостеприимство, упрек надменным и нарядным. Он говорит им о вольной земле, о справедливости. Козопасы не поняли Дон Кихота, но Сервантес понял горестную и безнадежную необходимость подвигов странствующего рыцаря.

Он обратился к простым людям со словами, которые хотел сделать понятными. Старик, вчерашний алжир-

ский пленник, сегодняшний бедный чиновник, вносит в роман мечту о «золотом веке», посвящая ей меч своего героя.

Начинается новая глава в истории человеческой борьбы за справедливость.

ОБ ОСТРОВАХ ОТДАЛЕННЫХ, ЛЕТАЮЩИХ, НЕОБИТАЕМЫХ И О ЗНАЧЕНИИ ТОПА, А ТАКЖЕ О САНЧО ПАНСА — ГУБЕРНАТОРЕ СУХОПУТНОГО ОСТРОВА

1

Книги путешествий стоят на полках рядом с романами единым строем. Книги путешественников — путеводители для романистов.

Пантагрюэль, герой романа Рабле, когда его воспитание было закончено, посетил десяток островов. Дальние острова, кем-то увиденные, предчувствованные мечтой или созданные фантазией,— плодоносны для литературы.

Широко море, на нем видны дымы, паруса и айсберги, плывущие в тумане из пространств, где полярные станции теперь оседлали движущиеся льды.

Айсберги предчувствуются по холоду и туману, которые их окружают.

Острова пряностей выплывали в южных, полосатых от разнобоя течений морях. Их предвосхищало благоухание.

Острова предваряются птицами, которые летят от них, плывущими стволами деревьев, оторванных от берега.

Искусство полно предчувствий. Уже почти осознанно рождающееся, новое, но его еще нет.

Дальние острова, еще неоткрытые, или открытые, но не устроенные, или устроенные, но так, что судьба их противоречит пути человеческого сердца, осваиваются искусством.

Обычность острова как места приключений сатирически использована Сервантесом в «Дон Кихоте».

Рыцарь Печального Образа обещал своему оруженосцу остров в вассальное владение. Герцог в шутку согласился выполнить это обещание и представляет остров Баратарию в управление мужику.

Смена событий, связанных с Дон Кихотом, ведет все повествование.

Линия Санчо Панса, кроме истории его губернаторства на острове, менее событийна в сравнении с линией Дон Кихота, хотя и оруженосца часто били и даже подбрасывали на одеяле. Роль Санчо — в неожиданности комментария событий, который он предлагает.

Он — здравый смысл, присутствующий при необычайных событиях, рожденных безумием.

Комизм прибытия Санчо на «остров» подчеркивается тем, что он едет туда посуху, на осле, чего не замечают ни наивный оруженосец, ни образованный рыцарь.

И мечта Дон Кихота, и здравый смысл заблуждаются. Цепи пословиц, приводимых Санчо Панса, звено за звеном далеко уводят нас от повода для их произнесения. Они представляют собой как бы второй план произведения.

Крестьянин Санчо Панса как персонаж несколько неожидан. Традиция слуги героя в драме и комедии обычно использует бывалого слугу-горожанина.

Но Санчо Панса появляется в романе, открывая не нарисованную, не театральную дверь; он выезжает на осле из деревни, в которой живут и пашут крестьяне — соседи Дон Кихота, не страдающие от безделья и не проводящие время за изготовлением птичьих клеток.

Но крестьяне-соседи знают рыцарские романы так же, как их знал трактирщик, которому читали книжки косцы.

Мир фантазии Дон Кихота Санчо Панса известен.

Традиция сентенций и мудрости Санчо Панса восходит к фольклору. В сказке часто задается вопрос, трудноразрешимый, его не может разгадать барин, боярин или аббат, и вместо себя он посылает мальчика, девочку, мельника или горшеню — крестьянина, который делает и продает горшки.

Простак разрешает все вопросы и занимает место барина.

Санчо Панса в своих неожиданных вердиктах прямо ссылается на то, что он слышал о мудрых решениях.

Впрочем, в отличие от фольклора, роман Сервантеса пессимистичен: мудрость Санчо не вознаграждена и его губернаторство не было продолжительным.

Впоследствии Санчо Панса будет иметь своего поэтического сына — нищего мальчика в романе Марка Твена «Принц и нищий», Тома Кенти, который еще до того, как он случайно попал в короли, удачно решал вопросы

и загадки на «Дворе объедков»; к нему и тогда приходили взрослые для решения своих затруднений.

Это чисто фольклорное построение; в рассказах о Соломоне мальчик мудр потому, что он судит на холме, в котором закопан трон Соломона.

Но трон Соломона — только мотивировка; смысл этих повествований в том, что истина проста. Народный смысл, догадливость противопоставляются неумышленной или тупой недогадливости правящих.

Мудрый Санчо Панса — губернатор Баратарии — это неосуществившаяся крестьянско-буржуазная мудрость Испании.

На остров утопий сопровождает Санчо мудрая речь Дон Кихота. Ни неожиданная скромность и сердечность Санчо, ни гуманизм рыцаря не пригодятся. Санчо будут топтать ногами, рыцаря исщиплют.

2

Счастливее Робинзон Крузо. Он был времени в масть.

Робинзон Крузо не опирается на народную мудрость, он считает, что вообще никакой мудрости нет, и в этом его сила и ограниченность.

Ему не надо решать загадок. Он вспоминает ремесла и работает руками.

В начале XVIII века — в 1712 году — Вудз Роджерс издал книгу «Путешествие на корабле вокруг света». В ней рассказывалось между прочим и о том, как был найден на острове Хуан Фернандес моряк-шотландец Александр Селькирк. Этот человек прожил на необитаемом острове четыре года и четыре месяца. О нем коротко написали и капитан Эдуард Кук, и великий английский писатель-очеркист Ричард Стиль; очерк занял приблизительно четыре страницы.

В очерке есть и короткое описание прекрасного климата острова и легких бризов, которые освежают его атмосферу.

Дефо издал книгу о Робинзоне Крузо, конечно зная не только очерк Стиля, но и книгу арабского писателя Ибн Туфайля, в которой автор XII века описал уединенного человека, достигшего знаний и нравственного совершенства.

Книга эта в Англии издавалась три раза — в 1674, 1686 и в 1708 годах. У нас издавалась в «Всемирной литературе».

Робинзон Крузо сложнее связан с историей Александра Селькирка.

В книге, вышедшей в 1719 году, описывается двадцативосьмилетнее пребывание Робинзона Крузо на необитаемом острове.

Несчастья шотландского матроса усемерены: четыре года обратились в двадцать восемь.

Рабы на острове Лонга пасли коз и овец: это занятие уже воспевалось в идиллиях. Охота, которой занимался Дафнис, любительская — он ловит птиц клеем. Это не промысловая охота.

Труд Робинзона суров, прост и каждодневен.

В описании медленно текут сцены обыденной жизни. Труд входит новой темой в сцепления событий романа. Вхождение это ненадолго станет полным.

Время убыстряет свое течение.

В эпоху, когда буржуазия создает свой роман, она начинает осознавать и внутренние трудности своего существования и сразу же приучается о многом умалчивать.

Двадцативосьмилетнее пребывание Робинзона на его необитаемом острове — это более чем четверть века радостного предчувствия того, чего не будет.

Дефо вставил историю необитаемого острова в обычную канву приключенческого романа, показал пленение разбойниками, бегство, обогащение, разорение, кораблекрушение.

Но с необитаемого острова он никуда не торопился; здесь центр романа, здесь основное изобретение автора.

Робинзон, уединенный человек времени возникновения мануфактур, с детства обладает многими ремесленными знаниями; человеческий труд еще только начинает рассекаться на обессмысленные звенья.

Производств, охваченных мануфактурами, еще сравнительно немного. Робинзон не обременен книжными знаниями, но Дефо дает ему знание многих ремесел, не совсем подготовленное в романе. Робинзон восстановил культуру ремесленной Англии на богатой территории острова. Дома он оставил семью, дома существует государство, но все это были только помехи новому человеку.

Дефо выкинул на берег необитаемого острова раба Пятницу, но не жену для своего англичанина. Дело идет не о семье, дело идет о хозяйстве, об иллюзии личной свободы человека, который сам все строит собственными руками, находясь вне общества.

К. Маркс писал, что «единичный и обособленный охотник и рыболов... принадлежат к лишенным фантазии выдумкам XVIII века» «робинзонады ...не являются — как воображают историки культуры — лишь реакцией против чрезмерной утонченности и возвращением к ложно понятой естественной жизни... Это, скорее, предвосхищение «гражданского общества», которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата. Пророкам XVIII века... этот индивидуум XVIII века — продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века,— представляется идеалом, существование которого относится к прошлому: он представляется им не результатом истории, а ее исходным пунктом, потому что, согласно их воззрению на человеческую природу, соответствующий природе индивидуум представляется им не исторически возникшим, а данным самой природой» [1].

Робинзон Крузо для Дефо — это не человек, созданный историей, и даже не англичанин своего времени, это всечеловек, а ограниченность Робинзона Крузо — это высшая человеческая мудрость.

Робинзон ведет счет блага и зла, которые с ним происходят, по законам бухгалтерии, записывая дебет и кредит на перегнутой странице, и выводит сальдо в свою пользу.

Робинзон Крузо — человек такой, какого еще нет. Он как бы предамериканец и уже почти не англичанин.

Религия его очень условна. Пятница рассказывает, что старики его племени восходят на вершины гор и там говорят «о».

Вот это «о» и представляет религию племени.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 709—710.

Религия самого Робинзона Крузо ему не мешает продать мальчика, с которым он вместе бежал из плена в Африке. Религия — только «о», только пафос, ежедневный, как бы очищенный от случайности жизни.

Зато обыденная жизнь становится центром прозаического описания.

Сюжетный поступок автора состоит в изоляции героя и в переносе в основном куске произведения художественного интереса с необычайного на обычное.

Обычное можно показать здесь потому, что оно создается на голом месте и одним человском и тем самым оно необычайно.

Необитаемый остров — высокий пьедестал, на котором подняты обычные дела: земледелие, гончарное дело, разведение стад, возведение укреплений, кройка и шитье одежды.

Пафос обыденного, пафос удивления на самого себя сделали книгу значительной. Так как в ней содержатся реальные описания человеческого труда, то она пережила свое время.

Кроме островов реальных, существуют острова-утопии.

Это острова, не имеющие места, не находящиеся па карте, невозможные и небывалые.

В их названиях подчеркивается изолированность происшествия, его нереальность, но утопия потому и держится, что она помогает выяснить такие отношения, которые трудно выяснить в местах существующих.

Все места, которые посетил Гулливер,— всё это острова, и всё это острова-утопии.

Утопии бывают пророческие и сатирические.

Острова-утопии Свифта — сатирические.

На первых двух островах герой то увеличивается тем, что его окружают лилипуты, то уменьшается, потому что его окружают великаны.

У лилипутов происходят дела такие же, какие происходят в Англии, но ничтожество этих дел выясняется благодаря ничтожному размеру героев.

Великанам сам Гулливер описывает английские дела и дает советы, как завоевать колонии. Они относятся после этого к нему как к маленькому, но злобному и вредному животному.

На острова Гулливер попадает вследствие бунтов матросов и кораблекрушений, а спасается в утопии.

Надо отдельно поговорить об острове летающем.

Потребность летать сродни человеку, как это видно из снов и сказок. На орлах летают мальчики в истории Геродота; герои наших сказок передвигаются на коврах-самолетах. Летающий корабль, унесенный вихрем на луну, и битвы на облаках описывались римским писателем Лукианом в его «Правдивых рассказах». Герой утопии Сирано де Бержерака «Иной свет» в 1650 году летит на луну при помощи ракет.

Старое не всегда умирает в пародии. Пародия иногда предшествует осуществлению мечты.

Мечта невероятна и сказочна, и поэтому рассказы Лукиана пародируют не только ложь, но и мечту.

Напоминаю, что Лапута населена великими математиками и учеными. Я думаю, что конструктором и истинным царем Лапуты является гениальный математик Исаак Ньютон. Мне кажется, что в истории Лапуты мы имеем дело с сатирической реализацией научного задания.

В книге «Математические начала натуральной философии», вышедшей в 1687 году, Ньютон писал, что свинцовое ядро, выброшенное из жерла пушки, может при достаточной начальной скорости облететь всю землю и даже уйти в небесное пространство.

Ньютон оговаривал, что он в данном случае сознательно пренебрегает сопротивлением воздуха.

В распоряжении Ньютона был только порох.

Лапута Свифта летит силой магнита. Описана она лет через сорок после книги Ньютона. Переходя из эпохи в эпоху, общее место — топ — может оказаться невыполненным научным заданием и в отдельных воплощениях выражает разные стадии научной мысли.

В этом отношении роман преодолевает тягу земли и уже несется в небе тогда, когда еще не подведены основания для совершения подвига.

Но Лапута движется над землей не столько силой изобретения, сколько силой иронии. Это несмелая мечта о том будущем, до которого осталось двести тридцать лет.

Свифт сумел превратить старое общее литературное место, правильно прочитав научную книгу, в предчувствие будущего.

Но его Лапута — злобный остров. Техническая утопия сочеталась с социальным консерватизмом, в котором прогрессивна только ирония.

Лапута — летучий остров угнетателей. Этот остров хотел бы своим алмазным дном толочь непокорные города-колонии и только боится за целость своего основания. Вместо этого Лапута заслоняет колониям солнце и лишает их дождя.

Все это реально и тоже содержит в себе элементы утопии.

Реальность состоит в том, что так относились к колониям метрополии, правда, не летающие по воздуху.

Точность предсказания состоит здесь в том, что в буржуазном мире, который Свифт представляет неизменным, то, что тогда можно было назвать освоением космического пространства, используется для угнетения слабого.

Тема летающего вокруг земли спутника долго жила в литературе.

В «Братьях Карамазовых» есть глава: «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». В этой главе Иван Федорович все время борется с безумием. Писатель вводит фантастическое, но фантастическое становится как бы реальным.

Черт рассказывает, что в мировом пространстве «сто пятьдесят градусов ниже нуля»! В разговоре черт говорит, что в деревнях деревенские девки на тридцатиградусном морозе предлагают новичку лизнуть топор — язык мгновенно примерзает.

Теперь возникает вопрос, что случится, если приложить палец к топору при температуре в сто пятьдесят градусов.

И вдруг в бред входит логика, превышающая бред и связанная с давними надеждами человечества.

Возникает то, что сам Иван тут же называет реализмом.

«— А там может случиться топор? — рассеянно и гадливо перебил вдруг Иван Федорович. Он сопротивлялся изо всех сил, чтобы не поверить своему бреду и не впасть в безумие окончательно.

— Топор? — переспросил гость в удивлении.

— Ну да, что станется там с топором? — с каким-то свирепым и настойчивым упорством вдруг вскричал Иван Федорович.

— Что станется в пространстве с топором? Quelle idée! Если куда попадет подальше, то примется, я думаю, летать вокруг земли, сам не зная зачем, в виде спутника. Астрономы вычислят восхождение и захождение топора, Гатцук внесет в календарь, вот и все».

Робинзонады бесчисленны; их иногда рассматривают как самостоятельный жанр. Они, как оказывается, могут жить и в наше время, принимая иную нагрузку.

Для того чтобы досказать историю робинзонад, напомню рассказ Бориса Лавренева «Сорок первый». Рассказ дважды инсценировался в кино.

Везут арестованного белогвардейца, среди конвоя находится женщина. Буря заносит лодку на необитаемый остров. На острове оказываются мужчина и женщина.

Все социальные отношения кончены. Люди отъединены от других.

Возникает любовь, но когда этот остров «открыт» десантом белых, женщина убивает своего любовника. До этого она убила сорок белогвардейцев.

Человек, которого она любит, для нее единственный, но так обстоит дело только тогда, когда нет социального окружения, нет мира, нет классовых отношений. Когда все это восстанавливается, любимый человек становится «сорок первым» врагом, которого надо уничтожить.

Сюжет здесь построен на противоречивости отношений.

Хотя перед нами все старые топы, то есть кораблекрушение и изолированный остров, но на острове старого исследовано новое; конфликт, который возникает, нов и конкретен.

Традиционность положения усиливает остроту ощущения новизны новой конкретности конфликта.

Тема «острова» как тема оторванности географической, кажется, кончается или изменяется.

Сам земной шар, охваченный бегущими в эфире волнами, осознается нами как место, в котором судьбы людей связаны успехами мысли и горем ядерных испытаний. Мы осознаем ответственность за нашу планету.

Книга Н. Михайлова «Иду по меридиану», описывая посещение обоих полюсов, подводит географические итоги.

Дается физическая характеристика перехода через экватор: воронка воды, вытекающей из ванны, кружится в ином полушарии не по часовой стрелке, а против ее хода; вода как будто не ввинчивается, а вывинчивается.

Изменяются методы ви́дения и масштабы ответственности.

Эхо не только повторяет звук, но и разлагает его.

Эхо извещает нас не только о звуке, но и о препятствиях, стоящих на его пути.

Для идущего в тумане парохода эхо, как рука, протянутая слепым вперед, говорит о будущей опасности или о том, что путь свободен. Используя старые сюжетные и общие места, изменяя их, писатель может обострить восприятие.

Сюжетное построение берет событие и как бы раздвигает его, разнообразно предваряя и вспоминая. Сюжет действует как раскаты эха. Сюжет, как эхо, говорит нам не только о том, как разделился звук, и извещает о препятствиях на пути звуковой волны, но и дает его в раскатах-сравнениях.

Сравнения нуждаются в том, чтобы существовал какой-то эталон, что-то неизменное при сравнении, повторяющееся для того, чтобы можно было увидать, что же изменилось.

Вольтер действует как публицист, который может в одной статье объединить разные судьбы по выбранному им признаку.

Вольтер, пародируя романную форму, объединяет лишенных престола королей за одним столом.

Для этого ему приходится сильно улучшить их судьбу, выпустить их из тюрем, но в то же время показать новую типичность случаев, прежде невозможных.

Романы Стерна отличаются от романов Вольтера самой тематикой, он пишет про то, про что до него не писали; его разрушение романной формы глубже вольтеровской иронии журналиста.

Философы с риторическим анализом жизни сопровождают приключения героев Вольтера и их странствования по общим местам греческого романа.

Старая романная форма остается как предлог для иронии, как повод для анализа; за ней встает уже новая форма.

В старых книгах рассказы часто подбирались по принципу одинаковости развязки.

В 26-й главе Вольтер сводит Кандида в гостинице с шестью отставными государями. Все эти государи недавно потеряли трон, все они реально существовали во время

Вольтера или сравнительно недавно. Иван, упомянутый в книге, в то время, когда писался «Кандид», сидел под строгим надзором в Шлиссельбурге, и его били палкой; он был убит в каземате при попытке Мировича освободить императора спустя пять лет после напечатания романа.

Этот свод и похож и не похож на старые романы.

Сходство главы со старой прозой в том, что люди сведены не путем создания событийной мотивировки, а по сходству судеб. Не похожа она тем, что прямо направляет мысль читателя на сегодняшний день. Престолы непрочны. Одна Россия показала карусель переворотов и возведения на престол совершенно неожиданных претенденток.

Логика сцены — отрицание прочности престолов.

Историческая 26-я глава продолжается не только 27-й главой Вольтера, но и событиями приближающихся революций.

Кандид, как главный герой романа, по традиции сильнее всех: он дает одному из свергнутых властелинов, Теодору, деньги на оплату счетов и на пропитание.

Конечно, все построение очень условно, что и подчеркивается в начале следующей, 27-й главы:

«— Но,— сказал Кандид,— очень мало правдоподобно то, что случилось с нами в Венеции. Не видано и не слыхано, чтобы шесть королей, свергнутых с престола, ужинали вместе в кабачке.

— Это не более странно,— сказал Мартэн,— чем большая часть того, что с нами случилось. Очень обыкновенно, что короли лишаются престолов, что касается чести, которую мы имели, ужинать с ними, это мелочь, которая не заслуживает нашего внимания».

Сама мотивировка, которая уже могла появиться как событийная, для эффектности заменена подчеркиванием условности.

Кандид ждет в гостинице срока, когда он сможет отплыть за Кунигундой. Он слышит, как слуги называют иностранцев, находящихся в той же компании, «ваше величество».

«Когда слуги исчезли, шесть иностранцев, Кандид и Мартэн сидели в глубоком молчании, которое было наконец прервано Кандидом.

— Господа,— сказал он,— вот странная шутка! почему вы все короли? что касается меня, признаюсь вам, что ни я, ни Мартэн, мы не короли.

Тот из гостей, которому служил Какамбо, важно сказал по-итальянски:

— Я вовсе не шучу. Меня зовут Ахмет III. Несколько лет я был султаном; я сверг с престола моего брата; мой племянник свергнул меня; моих визирей всех зарезали; я кончаю свой век в старом серале; мой племянник, султан Махмуд, позволяет мне иногда путешествовать для поправления здоровья, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Молодой человек возле Ахмета сказал:

— Меня зовут Иван, я был императором в России; еще в колыбели я был лишен престола; мой отец и моя мать были заключены; меня воспитали в тюрьме; иногда меня отпускают путешествовать под присмотром оберегающих меня, и я приехал провести карнавал в Венеции».

Далее представляются четыре короля, из них два бывших польских.

Все они туристы, приехавшие на венецианский карнавал.

В романе Вольтера «Кандид» общие места греческой беллетристики не только осуществляются целиком, но даже утрируются. Это явление основано на том, что в 1759 году, в котором был напечатан роман, понадобилось пародирование общих мест.

Молодой Кандид, незаконный сын сестры барона Тундер тен Тронка, воспитывается непризнанным в доме своего знатного дяди. У него есть учитель — оптимист Панглос, который является последователем Лейбница.

Кандид влюблен в свою двоюродную сестру, прекрасную Кунигунду, и за это изгнан из замка.

Приключения Кандида протекают в условиях Европы того времени, только название воюющих государств изменено.

Кандид попадает к вербовщикам болгарского войска. Имя болгар здесь заменяет имя пруссаков.

Кандид участвует в сражениях с аварами.

Авары здесь — французы.

Но, несмотря на этот маскарад, методы военного обучения в прусской армии воспроизведены точно.

Кандиду удается убежать в Голландию. Здесь он встречает изуродованного нищего; это Панглос; в доме баронессы он заразился сифилисом от служанки и погибает.

Панглос сообщает герою, что замок барона ограблен болгарскими солдатами, Кунигунда изнасилована, ее отец, мать и брат убиты; авары сделали то же в соседнем поместье.

Кандид и добродетельный Яков, хозяин Кандида, в следующей главе едут на корабле и терпят кораблекрушение. После кораблекрушения они попадают в лиссабонское землетрясение; после этого Панглоса вешают, а Кандида секут на площади. Его находит одна старуха, которая приводит Кандида к прекрасной женщине — это Кунигунда.

«— Как, это вы? — говорил ей Кандид.— Вы живы, я нашел вас в Португалии! Но вы не были обесчещены? Вам не рассекли живот, как уверял меня философ Панглос?

— Так было,— сказала прекрасная Кунигунда,— но не всегда умирают от этих двух приключений».

Необыкновенная живучесть Кунигунды сформулирована ею самою несколько иронично: дело в том, что вспарывание живота героини, после чего она все-таки остается живой, встречается в греческих романах (у Ахилла Татия), поэтому Кунигунда может утверждать, что от этого «не всегда умирают». Недаром Клитофонт, получив письмо от Левкиппы, спрашивал своего друга:

«— Что это значит? Левкиппа опять ожила?»

То, что Кунигунда в продолжение романа становится любовницей разных людей, причем иногда двух сразу, это ироническая нота встречалась уже у Боккаччо, но, вероятно, она объясняется не заимствованием, а общим у двух авторов пародированием прежних моральных общих мест.

Кандид, выслушав историю Кунигунды, разлучается с ней, попадает в Парагвай; у иезуитов в Парагвае служит прекрасный молодой офицер, который оказывается братом Кунигунды. Оказывается, его не убили, он ожил, поэтому в главе XV сам Кандид убивает «брата своей дорогой Кунигунды».

Кандид путешествует, попадает в счастливую страну Эльдорадо.

Это богатая страна разумной монархии, нечто вроде царства древних инков, данного в пересказе материалиста XVIII века. Отсюда Кандид вывозит огромные богат-

ства,— золото ничего не стоит в Эльдорадо, как и в «Эфиопике» Гелиодора.

После ряда приключений в различных странах Кандид, уже почти разорившийся, находит в Константинополе сперва Панглоса, а потом и брата прекрасной Кунигунды.

Панглос был действительно повешен, но ожил в руках лекаря, который захотел его анатомировать.

Проколотый Кандидом барон тоже, оказывается, не умер, а ожил. Вскоре найдены и Кунигунда со своей спутницей, но Кунигунда теперь сама обратилась в сварливую старуху.

Увидав возвращенную любимую загорелою, с воспаленными глазами, морщинистыми щеками, красными, потрескавшимися руками, Кандид, охваченный ужасом, отступил на три шага, но он человек вежливый, добродетельный, и не отказывается от любимой. Тем более что высокомерный барон, брат красавицы, продолжает протестовать против неравного брака.

Кандид женится назло брату любимой и потом с сожалением узнает, что у Кунигунды ужасный характер.

Панглос и еретик Мартэн, философ пессимистического направления, сопровождают Кандида, давая философские оценки всему происходящему. Они как бы риторы, переодетые в одежды персонажей.

События романа возможны, но они даны в таком стремительном темпе, так быстро сменяют друг друга, что они производят и должны были производить пародийное впечатление.

В греческой беллетристике происшествия в результате оказываются безвредными для основных героев, которые их счастливо избегают.

У Вольтера героев на самом деле ранят, их вешают, бьют, и они спасаются только благодаря своей романной живучести.

Приключения эти — обнажение нелепостей обычного построения в старом искусстве, но и весь мир оказывается неправильно построенным.

Таким образом, мы можем сказать, что у Вольтера греческий роман как бы вывернут, травестирован. Сохранение привычных форм увеличивает яркость и неожиданность нового философского осмысления общего места.

Приключения нереальны в своей сущности и последовательности, а их философское осмысливание ново и реально.

В разговорах по теории литературы приходится иногда нарушать если не временную последовательность, то последовательность стадий сравниваемых явлений.

Роман Фильдинга «История Тома Джонса Найденыша» написан за десять лет до «Кандида» (1749).

Но стадиально романы Фильдинга более развиты сравнительно с романами Вольтера.

Вольтер пользуется схемами греческой беллетристики, несколько уточняя социальное положение героя; он не ребенок, покинутый родителями, как в романе Лонга; Кандид —незаконнорожденный, воспитанный в доме родственников.

Уже осознавалась универсальность сервантесовских решений: герои сталкиваются с обыденным. С этими героями мы скоро познакомимся через их слуг.

У Фильдинга Том Джонс — племянник добродетельного богача Олверти. Он воспитывается в роскошном доме, но не имеет права на то положение, которое занимает, он незаконнорожденный, и его происхождение — тайна.

Поэтому герой очень легко теряет свое положение и становится бродягой.

Роман по всем своим приключениям не условен; приключения бесчисленны, но они происходят именно в Англии, а не цитируются из старых художественных произведений.

Это новый роман. Правда, он связан с романом Сервантеса, хотя бы фигурой слуги, но теоретические вступления, которые идут через все восемнадцать книг, осознают новый роман и отделяют его от древнего эпоса.

Самое же главное — это изменение характера героя.

Том Джонс каждый момент добродушно нарушает обычные моральные нормы. Он все время изменяет своей прекрасной Софье и даже поступает на содержание к богатой даме; в то же время он щедр, великодушен, добр.

Роман воплощает новое, хотя в нем есть реминисценции из греческой беллетристики уже не сюжетного характера. Античная поэтика использована для подкрепления опыта нового романа; восстановленная античная традиция, очень вольно перетолкованная, противопоставлена консерватизму критики.

ОБ УДИВЛЕНИИ

Когда молодой Горький читал французские бульварные романы, удивляясь предприимчивости и веселости героев, то он не только узнавал старое, но и видел старое по-новому, на фоне своего бытия, и, осознавая различие, строил новое.

Топы — сюжетные ходы, частично нами разобранные, существуют не сами по себе, а в определенном сцеплении, анализируя действительность, но сменяются медленно, иногда запаздывая.

Кроме смены явлений, существует изменение их значения.

На Таманском полуострове были сараи, сложенные из обломков. Могильные плиты, обломки статуй, куски старой кладки — все это пошло на новые стены.

Не нужно думать, что архитектура всегда состоит из комбинирования обломков. Новое появляется не только в новых сцеплениях, но и в новизне материала.

Необходимость стен и перекрытий — это и есть главное, она создает конструкцию.

Можно сказать только, что конструкция рождается не на пустом месте: в нее входят и обломки старого, входят предыдущие моменты состояния сознания, входят по-новому.

Человек познает различия задания и материалов, применяет на практике свои построения, основанные на этом различии.

Архитектор при постройке располагает не только определенным материалом в прямом значении этого слова, но и определенными навыками, находками, готовыми конструкциями, которые переданы ему предшественниками, но все строится по требованию сегодняшнего дня, даже тогда, когда план предполагается древним, классическим, только еще раз вновь осуществленным.

Использование старых архитектурных форм, даже при прямом включении обломков старого, никогда не бывает повторением.

Те топы, о которых мы говорили, не повторяются мертво.

Существуют литературные единства разных типов — в каждом свои сцепления частей и свои обоснования сцеплений. Мы, подбирая похожие «сцепления», назы-

ваем их жанрами — родами литературных произведений. Но жанры существуют в вечном противоречии; меняется содержание, и тем самым меняется форма.

Начало второй книги «Дон Кихота» — спор о жанре романа.

Роман противопоставляется истории. Разбор священником и цирюльником библиотеки Дон Кихота, так же как и разговор с каноником, едущим за клеткой с очарованным Дон Кихотом, в конце первой части романа — это споры о жанре.

Говорится о рыцарском романе, но устанавливаются законы новой широкой романной формы.

Роман Сервантеса надолго остается образцом романа.

В России Сумароков, споря с романом, как с новым жанром, говорил, что роман «Дон Кихот» сатира на роман.

Фильдинг считал себя учеником Сервантеса и, открывая каждую книгу романа теоретическим вступлением, все время подчеркивает традиционную связь; в главе первой девятой книги Фильдинг снова пишет об отношении романа к истории. Он говорит о малой образованности романистов: «Отсюда проистекает то всеобщее презрение, с каким свет, всегда судящий о целом по большинству, относится ко всем писателям-историкам, если они черпают свои материалы не из архивов. Именно боязнь этого презрения заставила нас так тщательно избегать термина «роман», которым мы при других обстоятельствах были бы вполне удовлетворены. Впрочем, труд наш имеет достаточное право называться историей, поскольку все наши действующие лица заимствованы из такого авторитетного источника, как великая книга самой Природы, о чем мы уже говорили в другом месте».

Жанр, даже имея название, все еще не установился.

Фильдинг в середине XVIII века как бы следует старым схемам романа-приключения, его герой ближе всего Дон Кихоту, с той разницей, что герой не безумен — он выполняет именно то, что хочет выполнить, и не находится в заблуждении об объектах своих поступков.

Фильдинг как романист работал сознательно, создав восемнадцать теоретических вступлений к восемнадцати частям своего романа. Он отвергает слепое следование за античностью, ссылаясь на беседу Дон Кихота с Санчо Панса и бакалавром.

Вот к этой беседе и вернулся Фильдинг в теоретической главе, открывающей восьмую книгу «Тома Джонса Найденыша». Он следовал за Аристотелем, говоря, что для поэта, рассказывающего невероятные вещи, не может служить оправданием то, что рассказываемое происходило в действительности. Вывод Фильдинга несколько неожидан: он оставляет невероятное истории, оно слишком однократно для искусства.

Для Фильдинга всего важнее создание нового характера, причем тут для него важно не смешение черт доброго и злого в одном характере, а объяснение того, почему человек может быть в разное время разным. Он интересуется психологическим оправданием поступков; сам вымысел ему нужен для остроты познания действительности. Он цитирует Попа: «Великое искусство в поэзии состоит в умении смешивать правду с вымыслом, с целью сочетать воедино вероятное с удивительным».

Почему же писателю, изображающему действительность, необходимо удивительное?

Писатель раскрывает перед читателем жизнь так, чтобы ее удобно было рассматривать. Он показывает читателю то, что тот иногда видеть не умеет.

Искусство обостряет восприятие жизни, вскрывая и обновляя противоречия, восстанавливая различия в уже неразличимом.

Человек, начавший жизнь, как будто бы он сын джентльмена, выброшен на дорогу и должен жить, как все.

Жизнь человека, одаренного умом и привлекательностью, однако, охраняется автором, который теперь может рассказать про удивительную судьбу героя. Удивление — начало осознания жизни. Оно опасно для консерваторов. Удивление было запрещено гражданам города Коктаун, который был выделен из черт других городов учеником Фильдинга — Диккенсом.

Посетим же, несколько преждевременно, город середины девятнадцатого столетия Коктаун, индустриальный город, построенный из кирпича, уже почерневшего, на берегу реки, уже вонючей и отливающей пурпуром, с машинами, поршни которых опускаются и подымаются с убийственной монотонностью, как будто это головы слонов, впавших в меланхолическое помешательство. В этом реальном городе владыки его прежде всего запрещают удивление. Удивление запрещено так же, как и любовь.

Луиза Грегтрайнд воспитывалась как женщина без удивления.

Удивление — это открытие расстояния между собой и явлением; это критика явления, оценка его.

Удивление — одна из целей, достигаемая построением событий, их последовательностью и противоречивостью взаимоотношения.

Фильдинг, Смоллет и Диккенс — ученики Сервантеса, такими они себя и считают, но учениками они являются по способности рассматривать жизнь, по умению видеть новое, а не по готовности повторять старую форму и старые отношения.

В романе «Том Джонс Найденыш» IV глава восьмой книги называется так: «Глава IV, в которой выводится один из забавнейших цирюльников, какие увековечены в истории, не исключая багдадского и цирюльника в «Дон Кихоте».

Про багдадского цирюльника мы уже говорили.

Цирюльник «Дон Кихота» — это неточность памяти. Там два цирюльника. «Роль одного минимальна: он присутствовал, когда священник разбирал библиотеку Дон Кихота. Другой, безымянный цирюльник, был жертвой Дон Кихота, который отнял у него бритвенный таз и надел эту посудину себе на голову, считая таз шлемом.

Герои Фильдинга и Смоллета — люди, потерявшие место в жизни, изгнанники, попавшие на большую дорогу и выпавшие тем самым из рамок семейного романа.

Изгнанник должен иметь поверенного, и вот почему Фильдинг вместо Санчо Панса дал своему герою спутника цирюльника, он же хирург, он же бывший школьный учитель Партридж, облыжно обвиненный в том, что он отец героя.

Это слуга-латинист, сопровождающий господина и подающий ему пародийные реплики, заимствованные из уже иронически оцениваемой античной учености.

Эта ученость долго занимает место в английском романе и широко освещена, например, в романе Бульвера «Пелам».

Там есть герой, все значение которого в романе — бесконечное подбирание сведений из античности.

В этом отношении Фильдинг ближе нам, чем Бульвер, который относится к античности почти всерьез.

У Фильдинга Партридж — фигура гротесковая.

Такова же роль цирюльника Стрэпа, слуги Родрика Рэндома, в романе Смоллета. Стрэп — товарищ своего господина по школе, он выручает своего господина, сопутствует ему и по дороге снабжает латинскими цитатами.

Оба слуги плохо запомнились в мировой литературе, потому что в них авторы повторили форму старого романа, а не поставили новой задачи, использовав старый опыт. Герои эти несут на себе тот материал, который долго обогащал романы, — античную ученость. Теперь она, как говорил Стерн в «Тристраме Шенди», стала «остатками и объедками античности».

АНГЛИЙСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ РОМАН

О ТОМ, КАК ФИЛЬДИНГ ПРИМЕНИЛ ДЛЯ БЛАГОПОЛУЧНОЙ РАЗВЯЗКИ СВОЕГО РОМАНА УЗНАВАНИЕ. ЧЕМ ОТЛИЧАЕТСЯ ЭТО УЗНАВАНИЕ ОТ УЗНАВАНИЯ АНТИЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Люди в мире не равны — одни были богаты, другие бедны, к этому все привыкли. Это существовало в определенной системе, в определенной преемственности и разрушалось вместе с рабовладельческим государством, вместе с феодализмом, разрушалось, и вновь восстанавливалось, и вновь опровергалось.

Человек со смутным происхождением, человек, потерявший свое место в мире благодаря тому, что он потерял свое имя, рождает удивление тем, что с ним происходит, и тем, что он видит.

Том Джонс — незаконный сын богатой помещицы и племянник добродетельного помещика. Его происхождение остается неизвестным. С Томом Джонсом соперничает его брат — сын от законного брака той же женщины. Брат утаивает письмо матери, клевещет на Джонса, соперничая с ним если не в любви, то в планах женитьбы, и добивается в конце концов изгнания Тома.

Том Джонс — хороший молодой человек с естественной нравственностью. Он представляет собой идеал молодого человека середины XVIII века. Идеал основан на естественности удовлетворения жизненных желаний, которые Фильдингу кажутся безусловно моральными именно тем, что они естественны.

Поведение Тома Джонса все время анализируется. У Тома Джонса и его брата Блайфила два воспитателя — Тваком и Сквейр. Тваком — богослов, Сквейр — философ. Сквейр знаком с представлениями древних о нравственности, он убежденный платоник, в области нравственной он

ученик Аристотеля. Его постоянная поговорка: «Естественная красота добродетели»; любимое выражение богослова: «Божественная сила благодати».

Параллель в поведении двух воспитателей проведена последовательно, и перед развязкой мистер Олверти получает два письма от обоих воспитателей, причем оба пишут на одну тему — о характере Джонса.

У Фильдинга риторический анализ сохранен как дело второстепенных и условных героев, не выпадая из романа.

Таким образом, в романе поведение Тома Джонса все время осмысливается с точки зрения двух моралей, причем автор отвергает обе, более отрицательно относясь к морали богослова; сам он защищает не мораль риторов, а свою, томджонсовскую, естественную мораль.

Буржуазная революция придвигалась. Она еще не прошла и не оставила разочарования. Будущее казалось привлекательным и радикально отличающимся от лжи сегодняшнего дня.

Может быть, удача в показе главного героя у Фильдинга основана на том, что Фильдинг верит в возможность победы героя.

Время лицемерия и компромиссов еще не наступило.

Стерн ближе к разочарованию в идеалах французской буржуазной революции, чем Фильдинг, — задорнее его.

Тома Джонса считают сыном крестьянки Дженни, случайно получившей образование, и ее учителя Партриджа. Про Партриджа мы уже говорили; сам Партридж знает, что он не отец Тома, и так как он получает от кого-то пенсию (мы узнаем потом, что помощь шла как вознаграждение за несправедливое обвинение от истинной матери Джонса), то думает, что ему платит мистер Олверти, которого считает истинным отцом Джонса.

Типичный роман приключений осложнен элементами романа тайн.

Чей сын Джонс — не говорится, делаются только намеки, что когда младенца подкинули Олверти, то сестра Олверти (истинная мать Джонса) отнеслась к подкидышу снисходительно, найдя его милым.

Истинная разгадка подготовляется, но все время остается как бы за порогом сознания: сперва выясняется, что Партридж ни при чем.

В дороге изгнанный Джонс спасает уже не очень молодую, но хорошо сложенную женщину, которую хочет

убить один проходимец. Джонс, который красив, как Адонис, и силен, как Геркулес, бездумно и легкомысленно сходится с женщиной.

В результате оказывается, что женщина, называющая себя госпожой Вотерс, на самом деле Дженни, изгнанная когда-то из имения Олверти за мнимое прелюбодеяние.

К концу романа герой арестован и с ужасом узнает от Партриджа, встретившегося с Дженни, что он будто бы совершил грех Эдипа — сошелся с родной матерью.

Старое, античное узнавание встает перед нами во всей своей грозной традиционности как непредотвратимая случайность.

В механизме романа эта угроза кровосмешения служит для создания неожиданности открытия истины.

Узнавание, очень традиционное, скрыто ходом, подготовляющим ошибку; при разгадывании ее, следуя за традицией романа ужасов, предугадывают не ту тайну. Неожиданно получив удачливую развязку (счастливый конец), читатель не имеет времени сомневаться и протестовать, так как он только что пережил ужас всех действующих лиц перед эдиповской развязкой.

Об этом стоит напомнить подробнее для того, чтобы яснее понять многое в работе английских романистов, знакомых с античной теорией.

Узнавание беспрерывно использовалось в драматургии и оттуда входило в роман.

Аристотель рассматривал «узнавание» в XI главе «Поэтики» не изолированно, а вместе с «перипетиями».

Перипетиями он называл перемену «...происходящего к противоположному...».

Узнавание, изменяющее и переосмысливающее положение человека, поворачивало ход события.

Эдип оказывался сыном своей жены Иокасты и убийцей своего отца и ее первого мужа Лаия.

Узнавание у Софокла происходит через вестника, одновременно являясь «перипетией».

В «Царе Эдипе» «...вестник, пришедший чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто́ он был, достиг противоположного...» [1].

---

[1] Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, М. 1957, стр. 73.

В этом месте полезно попытаться выяснить разницу между событийным рядом и сюжетным рядом в произведениях.

Теория сюжета и до сих пор во много раз слабее теории стиха. Событийный ряд отождествляют с сюжетным содержанием произведения. Героя судят только по законам уголовного и гражданского кодекса.

В ранних своих работах я называл событийный ряд «фабулой», а композиционный ряд — сюжетом. Попытка разделения была произведена, но оба термина приводили нас к мысли о чем-то существующем только в искусстве.

Представление о самом явлении или событии, существующих до данного произведения, отсутствовало.

Но и при написании трагедий, основанных на мифе, миф был как бы той действительностью, на которой вырастало новое искусство.

Композиция трагедии Софокла состоит в перипетиях, основанных на узнавании. Зритель знал событийный ряд, но следил за тем, как узнавание Эдипом и Иокастой отдельных звеньев событий все время изменяет их взаимоотношения.

Не событийный ряд сам по себе, а неотвратимость узнавания, медленность его, обратные ходы составляют драматургическую композицию произведения.

Не самый факт, а его преломление в человеческом сознании, так сказать, вступление его в сознание, является материалом художественного произведения.

Таково значение узнавания в этой трагедии Софокла.

Перипетии эллинистической драматургии иные.

Классические перипетии показывали неизбежность того, что должно совершиться, и сосредоточивались на судьбах нескольких избранных роком родов.

Для зрителя они не включали в себе элемента неожиданности.

Возьмем «Орестею» Эсхила. Миф о гибели Агамемнона от руки его жены Клитемнестры, о мести Ореста и о безумии Ореста всем был известен.

Но шло осмысливание мифа, а этот анализ и являлся сущностью переживания. Дело не только в том, что большинство героев не знает своей судьбы. Конечно, зритель соболезнует Агамемнону, приехавшему к себе домой и не знающему, что он будет убит в этот же день.

Клитемнестра приказывает стелить перед мужем ковры и пурпуры, Агамемнон отвечает:

Да, умеренность —
Вот лучший дар богов, и тот, кто кончит жизнь
В благополучье, тот блажен поистине.

Это говорит человек, которого сейчас убьют; конечно, это страшно.

Но еще страшнее то, что Кассандра — пленница-раба и жена Агамемнона — знает его и свою судьбу.

Греческое искусство для анализа часто использовало предсказания; предсказания были как бы первым, невнятным воплощением будущего события.

Но Кассандра сама предсказательница. Влюбленный в нее Аполлон дал ей дар предвидения и, не получив обещанной любви, проклял тем, что предсказательнице никто не будет верить.

Кассандра идет на гибель, зная, что произойдет.

Еще жив Агамемнон, но уже готова рубашка без рукавов, которую накинут на него, готова вода смыть кровь преступления.

Кассандра пророчествует:

Глядите! Началось!
Гоните от быка
Корову прочь! Капканом покрывала
Она его поймала. Черный рог
Бодает грудь его. В купальный чан
Он падает. Воды не пожалела,
Омыла гостя в бане.

Судьба неизбежна, и Кассандра должна идти на смерть. Эта смерть — одно из звеньев цепи осуществленного проклятия. Герои связаны друг с другом виной предков.

Перипетии эллинистической драмы, перипетии Менандра и Плавта и многих других, происходят среди семей, частные истории которых сами по себе нам неизвестны.

Их судьбы только сейчас перед нами развертываются.

Событийный ряд зрителю был неизвестен и предугадывался только эстетически.

Обстоятельства же жизни, обыденность этих людей зрителю были хорошо понятны, и он отождествлял себя с ними.

Герои древней трагедии не добывали хлеба, не боролись за свою поэзию с прозой обыденности. Жизнь была решена, ограждена, коллизии были редки и как бы прикреплены к судьбе определенных родов.

Зритель знал будущее этих могущественных людей, знал то, чего они не знали, и смотрел, как наступает ему известное, анализировал вхождение событийного ряда, новое его воплощение во вновь понятую судьбу героя.

Действующие лица комедий Менандра ближе к зрителю: у них есть долги, они пьют вино, они щедры или скупы, они изменяют, ошибаются в ревности, они бывают хвастливы, их обманывают рабы.

Узнавание стало иным по своему характеру.

Конечно, это узнавание совершается не сразу. Зритель о нем догадывается, герои узнают о нем не сразу, но оно и расширилось по своему применению и в то же время уменьшилось по своему значению.

КОНФЛИКТЫ У ФИЛЬДИНГА

В искусстве прозы, и в частности у Фильдинга, сложные сюжетные построения служат не только для создания занимательности. Занимательность возникает из неожиданности раскрытия характеров.

Явление в романе предстает перед нами не только как неопределенное, неоцененное, но и как еще не познанное. Мы должны, как в жизни, определить наше отношение к явлению и высказать суждение об истинной сущности того, о чем читаем. У Фильдинга сюжетное построение — это не только смена приключений, хотя приключения и следуют стремительно друг за другом.

Основное сцепление романа — то, на что направлен анализ читателя, новая оценка поступков героев.

Герой Фильдинга понят им в новой сущности. Старые толкования даются все время в противоречивых, но традиционных оценках воспитателей мальчиков — мистера Сквейра и мистера Твакома.

Удачей романа Фильдинга является то, что интерес повествования связан с главным героем, с его поступками. Удача эта не скоро повторится. Полемичность вскрытия характера главного героя, его противопоставленность общепринятой нравственности, анализ поведения человека,

который счастлив, никого не оскорбляя и удовлетворяя свои желания, возвышает Тома Джонса.

Для Тома нужно не только наслаждение; он единственный активно добрый герой романа.

Строение романа Фильдинга сложно и обдуманно. Вставная новелла сохранена только одна: довольно неинтересная история Горного Отшельника, занимающая конец восьмой книги.

Все произведение посвящено не столько развитию, сколько показу одного характера, в противопоставлении естественного, здорового человека с хорошим аппетитом, с желанием чувственных удовольствий, обычному представлению о нравственности.

Фильдинг знает значение своего новаторства и, вероятно, не случайно говорит о гении:

«Под гением я разумею ту силу, или, вернее, те силы души, которые способны проникать все предметы, доступные нашему познанию, и схватывать их существенные особенности».

Такими силами Фильдинг считает изобретательность и суждение:

«...под изобретательностью, как я полагаю, обыкновенно понимают творческую способность, что давало бы право большинству сочинителей романов притязать на нее, между тем как в действительности под изобретательностью следует подразумевать (и таково точное значение этого слова) не более как способность открывать, находить, или, говоря точнее, способность быстро и глубоко проникать в истинную сущность всех предметов нашего ведения. Способность эта, я полагаю, едва ли может существовать, не сопутствуемая суждением, ибо для меня непостижимо, каким образом можем мы открыть истинную сущность двух вещей, не познав их различия; последнее же, бесспорно, есть дело суждения».

Фильдинг как будто отвергает изобретательность как создание запутанного способа изложения, который заинтересовывает читателя. Для него главное — способность проникать в предмет, то, что он называет «суждением».

Джонс — положительный герой, не смешной и не условный.

После многих измен Том Джонс, уже признанный наследником благородного богача, снова сватается за Софью;

в качестве поруки и залога верности он приводит не доводы разума, а самое привлекательность героини:

«—...взгляните на эту очаровательную фигуру, на это лицо, на этот стан, на эти глаза, в которых светится ум. Может ли обладатель этих сокровищ быть им неверным? Нет, это невозможно, милая Софья...»

Джонс как мужчина тоже лучше всех.

Софья оскорблена изменами любимого, которые Фильдинг с необыкновенным изяществом вскрывает при помощи интриги леди Белластон, жадной любительницы наслаждений и неотвязной любовницы.

Человек, который уличает Джонса, гораздо виновнее его и гораздо циничнее.

Образ Софьи несколько голубой, но и в ней Фильдинг иронически вскрывает скрытую чувственность, которая и создавала терпение женщины к изменам.

Как же Фильдинг решает конфликт?

Идеальная девушка после многих измен Джонса сперва отказывает ему, а потом соглашается на брак, как будто покоряясь приказанию отца. Истинное основание решения дается в охотничьих терминах буйного помещика:

«— Ату ее, малый, ату, ату! Вот так, вот так, горько! Ну что, покончили? Назначила она день? Когда же — завтра или послезавтра?»

Перипетии романа жизненны.

Леди неотвязна; она пишет письмо за письмом, снабжая гордые письма страстными постскриптумами.

Джонс, для того чтобы избавиться от своей богатой любовницы, пользуется социальным неравенством между собой и ею. Переписка принимает лихорадочный характер.

По совету Найтингейля он пишет ей условно благочестивое и тем самым печальное письмо, которое кончается словами:

«Поверьте, я не могу быть вполне счастлив, если вы великодушно не предоставите мне законного права назвать вас навсегда моей!»

Ответ следует немедленно; приведу из него отрывок:

«...Так вы в самом деле считаете меня дурой? Или воображаете себя способным настолько свести меня с ума, что я отдам в ваше распоряжение все свои средства, которые позволят вам жить в свое удовольствие?»

Дальше идет темный намек, очевидно на деньги. Письмо кончается приглашением. Джонс отвечает, явно издеваясь:

«Неужели вы думаете, сударыня, что если, охваченный пылом страсти, я позабыл о подобающем уважении к вашей чести, то позволю себе продолжать сношения, которые едва ли могут долго укрыться от внимания света и, следовательно, окажутся роковыми для вашей репутации? Если вы такого мнения обо мне, то я при первой же возможности возвращу вам денежные подарки, которые имел несчастье получить от вас; за дары же более нежные навсегда пребуду и т. д.»

Леди ответила так:

«Вижу, что вы мерзавец, и презираю вас от всей души. Если вы ко мне явитесь, то не будете приняты».

Безумные призывы леди могут создать впечатление, что она так же страстно любит Джонса, как Джонс любит Софью, но одна мысль о социальном неравенстве кончает их роман.

Однако и после решительного письма леди не хочет терять Джонса и показывает письмо Софье, уверяя, что Джонс хотел бросить невесту, чтобы жениться на леди.

Джонс оказывается наказанным за коварство, которое он первый раз в своей жизни применил.

Здесь одно и то же положение несколько раз использовано переосмысленным.

В деле коварства Джонс оказывается сразу побежденным.

О ЗАНИМАТЕЛЬНОСТИ ДОКУЧНЫХ СКАЗОК

Писатель пишет сам, пишет свое, но не то, что просто вздумается: не он сам выбрал ту обстановку, в которой живет; традиции прошлого также подсказывают слова и фразы, когда человек говорит свое. Но он испытывает вдохновение тем и в том, что именно в этот момент воспринимает все, что было до него, и то, что находится вокруг него, и старыми словами говорит про новое, и, сочетая старые слова, создает новое.

Провинциальный священник Стерн начал публиковать роман, состоящий из девяти маленьких томиков, в 1759 году и издал девятый том в 1767 году.

Я не напишу, что Стерн кончил роман в 1767 году. Стерн вообще свои произведения не кончал и умел это делать сознательно. В конце девятого тома идет разговор о быке, которого предоставлял господин Шенди окрестным крестьянам. Мать Тристрама Шенди, которая задавала вопросы редко, но зато всегда невпопад, вмешалась в разговор.

«— Господи! — воскликнула мать.— Что это за историю они рассказывают?

— Про *белого бычка,*— сказал Йорик,— и одну из лучших в этом роде, какие мне доводилось слышать».

На этих словах роман кончается.

Наследник шекспировских шутов и даже по прямой линии потомок шута Гамлета, шутник и пастор Йорик говорит правду, хотя на самом деле разговор шел о вопросе хозяйственном. Но в жизни семьи Шенди каждый разговор затягивался, обрастал рассказами по случаю и превращался в «докучную сказку».

«Докучная сказка» — сказка, рассчитанная на то, что при рассказе ее сказочник будет прерван. Таких сказок много. Приведу одну из Афанасьева: «Сказать ли тебе сказку про белого бычка?» — «Скажи».— «Ты скажи, да я скажи, да сказать ли тебе сказку про белого бычка?» — «Скажи».— «Ты скажи, да я скажи, да чего у нас будет, да докуль это будет! Сказать ли тебе сказку про белого бычка?» [1]

Докучную сказку о перевозе трехсот коз через реку, причем слушатель должен сам все время вести счет козам, рассказывает в XX главе первого тома Санчо Панса Дон Кихоту в тревожную ночь, когда путники услышали какие-то странные удары и бряцанье и ждали, какое невероятное приключение им готовит судьба.

Санчо Панса хотел протянуть время, но рассказывал он сказку, которую не сам сочинил.

Для чего же существуют докучные сказки?

Какая творческая необходимость в них выражается?

Последовательность событий, интерес к тому, что случится дальше, всегда присутствует в произведении. Читая, хочется иногда даже заглянуть в конец, чтобы узнать: чем же все это кончится?

---

[1] «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах», т. 3, Гослитиздат, М. 1957, стр. 305.

людей остроумием, но и выпускает ряд законов, которые хотел бы издать сам Сервантес.

У Стерна много общего с Сервантесом. В томе девятом Стерн поместил воззвание к музе Сервантеса:

«Любезный Дух сладчайшего юмора, некогда водивший легким пером горячо любимого мной Сервантеса,— ежедневно прокрадывавшийся сквозь забранное решеткой окно его темницы и своим присутствием обращавший полумрак ее в яркий полдень —— растворявший воду в его кружке небесным нектаром и все время, пока он писал о Санчо и его господине, прикрывавший волшебным своим плащом обрубок его руки и широко расстилавший этот плащ над всеми невзгодами его жизни ———».

Именем Сервантеса Стерн клялся, восклицая:

«Клянусь прахом моего дорогого Рабле и еще более дорогого Сервантеса!»

Сервантес оказался не человеком, написавшим о Дон Кихоте и его слуге, а узником, написавшим о Санчо и его господине. Взаимоотношения героев как бы перевернуты.

Санчо, развертывающий аналогии и уходящий при помощи этого развития от прямого повествования, Санчо-опровергатель ближе Стерну, чем Дон Кихот.

Санчо — благоразумный шут, свободный от условностей. Сервантес говорил, что шуты должны быть умнее всех. Бедный священник Йорик — одно из воплощений самого Стерна.

В то же время Йорик на своем невероятно худом коне и Дон Кихот, но без веры в «золотой век».

В романе Стерна есть и прямой потомок Санчо: это слуга дяди Тоби, капрал Трим. Старая религиозная мораль опровергается не только проповедью Йорика, которую находят случайно между страницами одной книги, но и комментариями капрала Трима к ней.

В условном, шуточном мире, в котором все течет, вытесняется и превращается в тени, Трим — точно мыслящий человек, и ему Стерн передает авторские моральные оценки.

Трим близок к Санчо Панса и своей манерой повествования и даже сам рассказывает в романе докучную сказку — «Историю о короле богемском и семи его замках». История эта, конечно, так же прерывается, как описание переправы коз, которым Санчо Панса отвлекал Дон

Кихота перед сукновальней. Но после докучной сказки идут слова Трима о евреях, неграх и о инквизиции; слова эти были новы.

Не только Робинзон Крузо торговал неграми; Санчо Панса — современник колониального могущества Испании — мечтал о том, чтобы в подаренном ему королевстве или острове вассалы оказались бы неграми, тогда бы он обратил черное в золотое, продав своих подданных.

Стерн знал, что Санчо был сыном своего века. Сам он мечтал о большем:

«Если бы мне предоставили, как Санчо Пансе, выбрать по вкусу королевство, я бы не выбрал острова, или королевства чернокожих, чтобы добывать деньги: — нет, я бы выбрал королевство людей, смеющихся от всего сердца».

Сам Стерн относился к тюрьме и рабству как передовой человек своего времени.

Он обиняком в «Сентиментальном путешествии» говорит о Бастилии. Узник Бастилии заменен говорящим скворцом в клетке.

Скворец стонет в клетке: «Мне не вырваться». Стерн думает о нем по дороге в Версаль. Он хочет на своем гербе, как нашлемник, поместить изображение пленной птицы.

Не только Бастилия — тюрьма. Душа человека того времени была в тюрьме. «Я не уйду, я не вырвусь»,— мог написать на своем гербе Стерн. Он хочет с шуткой пролезть между прутьями клетки. Но клетка была хорошо сделана.

В книгах Стерна, книгах печальных, он первый показал трагедию больших городов.

В Париже он увидел нужду бедняков: «...парижские граждане так скучены в своих клетках, что им просто негде рожать детей».

Скворец Стерна совсем не мирная птица, и она говорит о важном. Сам Стерн ненавидел рабство.

Герой Смоллета Родрик Рэндом спасается от нужды тем, что вместе со своим дядей торгует неграми. Он покупает в Гвинее четыреста негров и везет их в Парагвай. Путь был благополучен. Рэндом рассказывает о нем так:

«...мы отплыли от мыса Негро и через шесть недель достигли Рио де-ла-Платы, не встретив по пути ничего

примечательного, если не считать эпидемической лихорадки, похожей на ту, какая бывает в тюрьмах, разразившейся среди наших негров и унесшей немало матросов...»

О неграх и о их судьбе Стерну написал негр по фамилии Санчо и по имени Игнатий. Стерн решил вставить рассуждение о судьбе негров в свой роман, и местом оказалась речь Трима. Трим и дядя Тоби поставили вопрос по-военному: *«...сейчас* военное счастье вручило хлыст нам — у кого он может очутиться в будущем, господь ведает! ——»

Эти слова дяди Тоби — слова храброго человека, который понимает, что дело идет о насилии, и угрожает насильникам насилием же, а не божеским наказанием.

Обитатель королевской тюрьмы, Сервантес знал, что делает, послав Дон Кихота освобождать узников.

Писатель, не дожидаясь апелляции, сам пересуживает осужденных по законам гуманизма.

Все поиски Дон Кихота, ведущие его от приключения к приключению, сводятся к бесполезным попыткам бороться со злом слабыми руками.

Сервантес хотел освободить колодников и вернуть маврам родину.

Стерн хотел освободить запутавшуюся человеческую душу от предрассудков и вернуть ее к «естественной разумности». Он думает, что это можно сделать шуткой. Поэтому ему не нужны приключения, и он останавливает действие: узник здесь, в обыденной жизни, с ним ничего не случается, но он не может освободиться.

Событийная связь заменяется тем, что читатель ждет прямого повествования, а вместо этого все время получает отклонение, причем автор все время поддерживает ожидание читателя на скорое возвращение к основной теме; поддерживается оно путем повторения одной и той же фразы, возвращающей нас к прошедшей сцене.

История рождения героя романа Стерна «Тристрам Шенди» идет почти на трехстах страницах, как и разговоры о зачатии героя продолжаются больше ста страниц.

Обычный роман начинался или с рождения героя, на описание которого тратилось две строчки, или с описания выезда героя.

У Стерна остается только призрак действия, и вместо старого романа, в котором рассказывалось о главных собы-

тиях, Стерн дает как бы антироман, в котором ведут действие ожидания событий, но интерес перенесен на обычно не описываемое, на психологию героев и на игру с ожиданием читателя.

БИТВА С БЕЛЫМ МЕДВЕДЕМ. СТЕРН И ВОЛЬТЕР

Стерн связывал себя и с Сервантесом и с Вольтером. В VIII главе первого тома он помещает посвящение, которое ни к кому не адресовано, анализирует каждый из элементов посвящения и тем самым превращает посвящение в анализ того, что же такое посвящение.

«Я утверждаю, что эти строки являются посвящением, несмотря на всю его необычайность в трех самых существенных отношениях: в отношении содержания, формы и отведенного ему места; прошу вас поэтому принять его как таковое и дозволить мне почтительнейше положить его к ногам вашего сиятельства,— если вы на них стоите,— что в вашей власти, когда вам угодно,— и что бывает, милорд, каждый раз, когда для этого представляется повод, и, смею прибавить, всегда дает наилучшие результаты».

Здесь посвящение пародировано прежде всего тем, что оно не предназначается «...ни для какого принца, прелата, папы или государя,— герцога, маркиза, графа, виконта или барона нашей или другой христианской страны...».

Позднее, в новых томиках романа, появятся другие посвящения, именные, но это посвящение свободе.

Кроме посвящения, в поэмах обязательно было обращение к музам.

Музой своей Стерн выбирает луну. Он обращается к ней со словами:

«Светлая богиня, если ты не слишком занята делами *Кандида* и мисс *Кунигунды,*— возьми под свое покровительство также *Тристрама Шенди».*

Луна выбрана потому, что она «способна дать книге моей ход и свести от нее с ума весь свет».

Через восемьдесят шесть лет, по совету Поприщина в повести Гоголя «Записки сумасшедшего», луну бросились спасать бритоголовые люди. «Капуцины, которых я застал в зале государственного совета великое множество, были народ очень умный, и когда я сказал: «господа, спа-

сем луну, потому что земля хочет сесть на нее», то все в ту же минуту бросились исполнять мое монаршее желание и многие полезли на стену с тем, чтобы достать луну...»

Луна была и оставалась светилом сумасшествия, тоски и неблагоразумия. Стерн как бы принимает покровительство Вольтера — автора «Кандида».

От издания вольтеровского романа до выхода первого тома «Тристрама Шенди» не прошло и года, Вольтер — влиятельный писатель, непрерывно выступающий по вопросам, решение которых важно для Стерна, но тем не менее романы Вольтера и романы Стерна отличаются друг от друга во всех деталях своего построения.

Вольтер пользуется в «Кандиде», почти не изменяя их, формами греческого романа. Этот традиционный роман со всеми его топами пародирует условные формы: они использованы для того, чтобы через них передать злободневный материал, который вытесняет старое содержание, утверждая тем самым значение современной темы.

И Вольтер и Стерн могут быть рассмотрены только с учетом положения авторов в истории. Самый характер эротики у Стерна так же, как и эротичность Денни Дидро, могут быть поняты как предвестье буржуазной революции, снимающей запреты с «естественного» и борющейся с религией и феодальным обществом.

Старые запреты так же, как и старые приемы риторического анализа и традиционные сюжетные места (топы), пародируются и снимаются. В основном анализ риторический у Стерна заменяется анализом психологическим. Действия героев иначе объясняются. Старая риторика, ссылки на Цицерона и многих других, злоупотребление риторической терминологией и все сообщения неожиданных сведений пародийны.

Античная традиция риторического романа о воспитании — «Киропедия» Ксенофонта — пародируется Стерном в «Тристраме Шенди» Тристрапедией, которую пишет старик Шенди.

Тристрапедия целиком основана на традиционной учености, показанной как курьез.

По вопросу об одежде Тристрама отец обращается к книге Альберта Рубения «De re vestiaria veterum».

Книга эта тут же конспектируется на двух страницах.

Учиться думать Тристрам должен был по хриям — правилам схоластики.

«— И вот, если вышколить память ребенка,— продолжал отец, — правильным употреблением и применением *вспомогательных* глаголов, ни одно представление, даже самое бесплодное, не может войти в его мозг без того, чтобы из него нельзя было извлечь целого арсенала понятий и выводов».

Берется пример — белый медведь.

«— Белый медведь? Превосходно. Видел ли я когда-нибудь белого медведя? Мог ли я когда-нибудь его видеть? Предстоит ли мне когда-нибудь его увидеть? Должен ли я когда-нибудь его видеть? Или могу ли я когда-нибудь его увидеть?

— Хотел бы я увидеть белого медведя. (Иначе как я могу себе его представить?)»

Дальше идут предположения о том, что произойдет, если кто-нибудь встретится или не встретится с белым медведем.

« — Если я никогда не видел, не могу увидеть, не должен увидеть и не увижу живого белого медведя, то видел ли я когда-нибудь его шкуру? Видел ли я когда-нибудь его изображение? — Или описание? Не видел ли я когда-нибудь белого медведя во сне?»

Но предмет риторического анализа еще не исчерпан.

Теперь надо выяснить:

«— Стоит ли белый медведь того, чтобы его увидеть?

— Нет ли в этом греха?

— Лучше ли он, чем *черный медведь?»*

На этом кончается пятый том знаменитого романа.

Это не балагурство, а битва со схоластикой, продолжение боя, который вел Рабле.

Белый медведь схоластики был страшным зверем, обитающим во всех университетах.

Белый медведь лежал на дороге к истинному знанию.

На примере с белым медведем анализ только смешон.

Но вот другой пример анализа, уже трагического: отец узнал о том, что его сын умер.

Начинаются цитаты и риторика.

«Мой отец справился со своим горем иначе — совсем не так, как большинство людей древнего или нового времени; он его не выплакал, как евреи и римляне,— не заглушил сном, как лопари,— не повесил, как англичане, и не утопил, как немцы,— он его не проклял, не послал к

черту, не предал отлучению, не переложил в стихи, и не высвистел на мотив Лиллибуллиро.

— Тем не менее он от него избавился».

Отец Тристрама утешился риторически-схоластической игрой с белым медведем.

«Философия имеет в своем распоряжении красивые фразы для всего на свете.— Для смерти их у нее целое скопище; к несчастью, они все разом устремились отцу в голову, вследствие чего трудно было связать их таким образом, чтобы получилось нечто последовательное.— Отец брал их так, как они приходили».

«— Это неминуемая судьба — основной закон Великой хартии — неотвратимое постановление парламента, дорогой брат,— все мы должны умереть».

«— Чудом было бы, если бы сын мой мог избегнуть смерти, а не то, что он умер».

«— Монархи и князья танцуют в том же хороводе, что и мы».

«...— Где теперь Троя и Микены, Фивы и Делос, Персеполь и Агригент? — продолжал отец, поднимая почтовый справочник, который он положил было на стол.— Что сталось, братец Тоби, с Ниневией и Вавилоном, с Кизиком и Митиленой? Красивейшие города, над которыми когда-либо всходило солнце, ныне больше не существуют; остались только их имена, да и те (ибо многие из них неправильно произносятся) мало-помалу приходят в ветхость, пока наконец не будут забыты и не погрузятся в вечную тьму, которая все окутывает. Самой вселенной, братец Тоби, придет — непременно придет — конец».

Пародийность здесь усиливается влиянием соседних кусков. Весь материал учености отца и вся его библиотека пародийны.

Речи Цицерона о горе переосмысливаются формулами католического проклятия, так же как и описание воспитания героя; переосмысливаются чудачества отца, все дано в опровергнутом виде; дается анализ причудливости и нелогичности психологии.

Трагичен анализ человеческой души, бегущей от черствой прозы жизни в чудачество.

Шутка вводит в литературу новый анализ характера. Лавровый венец поэта временно заменен не парадным, но десятки раз упомянутым головным убором — колпаком с бубенчиками.

Бедный Йорик новой Англии с деревьями дыма, уже вставшими выше деревьев леса,— шут.

Он говорит, что в английском государстве неблагополучно.

Вольтер думал, что мир надо обучить правилам того разума, которым философ уже обладает.

Стерн видит неустроенность нового мира. Его остроумие превышает рассудительность локковской самодовольной Англии.

Джона Локка, замечательного мыслителя стерновского времени, К. Маркс характеризовал, подчеркивая иллюзорную окончательность философских его решений и их внеисторичность. Он, разбирая один из споров Локка, характеризует этого философа как представителя «новой» буржуазии во всех ее формах — промышленников против рабочих и пауперов, коммерсантов против старомодных ростовщиков, финансовой аристократии против государственных должников», который «даже доказывал в одном своем сочинении, что буржуазный рассудок есть нормальный человеческий рассудок...» [1].

СТЕРН И ЛОКК, ИЛИ ОСТРОУМИЕ И РАССУДИТЕЛЬНОСТЬ

Главное в Стерне не следование за традициями. Стерн при помощи пародии, дерзких обиняков и шуток Йорика рубит канаты, привязывающие к прошлому, для дальнего плавания, которое не он совершит.

К. Маркс в книге «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» в главе первой пишет: «Так, одним столетием раньше, на другой ступени развития, Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета. Когда же действительная цель была достигнута, когда буржуазное преобразование английского общества совершилось, Локк вытеснил пророка Аввакума» [2].

Сам Локк не только многократно упоминается Стерном, но и служит ему оспариваемым руководителем. Локк доволен достигнутым, он считает достигнутое совершен-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 13, стр. 62.
[2] Там же, т. 8, стр. 120.

ным и противопоставляет рассудительность остроумию; остроумие ему не нужно, потому что уже все достигнуто и не должно оспариваться.

Локк — за полную веротерпимость, которая, однако, не простирается на католиков и атеистов, потому что они для него недостаточно хорошие граждане и их присяга как бы недействительна.

Частные интересы своего племени, своего класса Локк считал вечными.

Локк научил Стерна большему, чем недоверие к прошлому. Он подготовил Стерна для анализа настоящего.

Тут пророк Аввакум уже не был ни образцом, ни соперником.

Локк раздвинул пределы применения разума и способы анализа мысли.

Во II главе второго тома Стерн задает вопрос читателю:

«Скажите, пожалуйста, сэр, среди прочитанных вами за вашу жизнь книг попадался ли вам когда-нибудь «Опыт о человеческом разумении» Локка? ...Книга эта, сэр, посвящена истории (и за одно это ее можно порекомендовать каждому) того, что происходит в человеческом уме; и если вы скажете о названной книге только это и ничего больше, поверьте, вы будете в метафизических кругах далеко не последним человеком».

Теория познания у Стерна локковская, и он развертывает ее в маленькой вставной новелле о горничной Долли, которая пишет письмо своему Робину и на сургуч вместо печати нажимает наперстком. Если Долли будет слишком долго искать наперсток, то сургуч остынет и наперсток не оставит отпечатка, если Долли запечатает письмо воском или будет торопиться на вызов госпожи и поставит отпечаток на слишком мягкий сургуч — во всех случаях отпечаток, оставленный наперстком, не будет похож на свой образец.

Человеческая душа для Стерна не имеет врожденных идей, и на ней остаются только отпечатки того, к чему она хорошо подготовлена.

Рядом Стерн пишет о том, что самый обильный источник темноты — это неточное употребление слов. Расплывчатые слова вызывают «логомахии», то есть битвы из-за значения слов.

Стерн смелее Локка. В своей этике он воюет не со словами, а с предрассудками.

Он верит в законность человеческого желания, часто говорит о победах над соблазнами, очень соблазнительно описывая то, что как будто бы отвергнуто.

Я останавливаюсь на этом потому, что кое-что из того, о чем говорят современные представители школы семантики, может быть, связано с тем, что говорил Локк, и с тем, что говорил Стерн.

Стерн все время учитывает движение смысла слова. Он не согласен с Локком именно в его отношении к остроумию.

Локк об остроумии говорил следующее: «Остроумие главным образом состоит в подбирании идей и быстром и разнообразном сопоставлении тех из них, в которых можно найти какое-нибудь сходство или соответствие, чтобы нарисовать в воображении привлекательные картины и приятные видения. Суждение, наоборот, состоит в совершенно ином, в заботливом разъединении идей, в которых можно подметить хотя бы самую незначительную разницу, чтобы не быть введену в заблуждение сходством и не принять по взаимной близости одну вещь за другую. Этот способ движения прямо противоположен метафорам и намекам, в которых в большинстве случаев лежит вся занимательность и прелесть остроумия, столь живо действующего на воображение и потому всем столь приятного, ибо его красота видна с первого взгляда и нет надобности работать мыслью, чтобы исследовать, какая в нем истина и какое разумное основание» [1].

Стерн возражает Локку, говоря, что рассудительность и остроумие — это как два украшения на спинке одного стула и что ни один уважающий себя столяр не выпустит стул с одним только украшением: стул будет похож на одноухую свинью.

Для Стерна время остроумия не прошло и не пройдет.

«А так как две эти шишки — или верхушечные украшения человеческого ума, увенчивающие все здание,— иными словами, остроумие и рассудительность;— являются, как было мной доказано, вещами самонужнейшими —

---

[1] Д. Локк. Опыт о человеческом разуме, книга вторая, М. 1898, стр. 132.

выше всего ценимыми — — — лишение которых в высшей степени бедственно, а приобретение, стало быть, чрезвычайно трудно».

Враги остроумия у Стерна — «большие парики», официальная наука и власть, а также «ваше преподобие» — церковники.

Право преследовать остроумие — «великая хартия» надменной глупости этих союзников.

«Большие парики» — это представители английского суда, носитили практики английской общественной жизни. «Большие парики» были настолько понятным всем знаком, что великий художник Хогарт в книге «Анализ красоты» [1] иронически предлагал создать новый архитектурный ордер, используя для украшения капителей колонн вместо ионических завитков и коринфских листов аканта — парики разных качеств и претенциозности.

Стерн писал:

«Травля *бедных остроумцев* велась, очевидно, такими густыми и торжественными голосами и при содействии больших париков, важных физиономий и других орудий обмана стала такой всеобщей, что ввела и философа в обман.— Локк стяжал себе славу очисткой мира от мусорной кучи ходячих ошибочных мнений,— но это заблуждение не принадлежало к их числу; таким образом, вместо того, чтобы хладнокровно, как подобает истинному философу, исследовать положение вещей, перед тем как о нем философствовать,— он, напротив, принял его на веру, присоединился к улюлюканью и вопил так же неистово, как и остальные».

И в «Тристраме Шенди», где Йорик имеет значение второстепенного героя, и в «Сентиментальном путешествии», где Йорик является явно самим Стерном, Стерн при помощи своего остроумия видел противоречия там, где для Локка уже была гармония.

Остроумие Стерна обнаруживало в вещах такие противоречия, которые не могли быть разрешены в его время, они как бы подтачивали время.

Стерн на уровне своего времени, когда он рассказывает сентиментальную историю про сына бедного офицера Лефевра,— эта история занимает страничек пятна-

---

[1] В. Хогарт, Анализ красоты, «Искусство», Л.— М. 1958, глава VI, «О величине». См. также рис. № 31.

дцать и рассказана совершенно прямолинейно,— но когда Стерн бежит от смерти в путешествие по Франции или когда Стерн рассказывает историю отношений господина Шенди с его супругой, остроумие выходит за пределы рассудительности Локка.

В пуританской Англии, в стране подчеркнутой стыдливости, Стерн все время говорит о недозволенном и нескромном.

Все замаскировано шуткой и сентиментальностью.

Нарушения нравственности подробно описаны, но не совершаются.

Стерн скромен в описаниях «Сентиментального путешествия» не больше, чем «Жития святых» были скромны в описаниях искушения святого Антония.

К Йорику в гостиницу пришла облагодетельствованная им девушка. Случайно мужчина и женщина садятся на кровать. Девушка чинит жабо Йорика.

«Я предвкушал, как это приукрасит славу дня, и когда, управляясь иглою, девушка снова и снова в полном молчании проводила пальцами у моей шеи, я чувствовал колыхание лавров, которые фантазия сплела над моей головой.

При ходьбе у нее расстегнулся ремешок и пряжка на туфельке должна была вот-вот упасть... «Смотрите»,— сказала fille de chambre, поднимая ногу,— и мне, по совести, ничего не оставалось, как укрепить ей, в свою очередь, пряжку; и вот, когда я вдел ремешок,— и поднял затем другую ногу в туфельке, чтобы проверить, оба ли ремешка в порядке, это вышло так неожиданно, что прелестная fille de chambre потеряла равновесие,— и тогда—».

Следующая глава называется «Победа». Она начинается так:

«Да,— и тогда — вы, чьи холодные, как глина, головы и тепловатые сердца способны увещевать или маскировать ваши страсти, скажите мне, какой тут грех, если овладеют они человеком?»

Но падение Йорика не состоялось: «...я поднял прелестную fille de chambre за руки и вывел ее из комнаты: она стояла около меня, пока я запирал дверь и прятал ключ в карман,— и тогда,— когда победа была вполне решена; — не ранее того, я прижал свои губы к ее щеке и, взяв ее снова за руку, благополучно проводил ее до выхода из гостиницы».

В этом случае сентиментальный путешественник оказался нравственно устойчивым, но Стерн про себя говорил, что у него много парусов и мало балласта.

«Свежий ветер воодушевления» заставлял его все время наваливаться на чужой такелаж так, как наваливаются друг на друга суда в бурю.

Стерн и сам хотел крушить и, вероятно, сознательно ставил руль так, чтобы попасть в чужую воду и сбить противника или мнимого союзника с пути.

В серьезном и строгом, притворяющемся скромным, уже установившемся мире Стерн назвал строгость «пройдохой».

О СКРОМНОСТИ

Рядом с описанием унылого дома Шенди в книге Стерна намечается линия рассказа о какой-то Дженни. Дженни появляется в романе с точным обозначением времени и характера действия. Дженни — просто женщина.

«Не далее как неделю тому назад, считая от нынешнего дня, когда я пишу эту книгу в назидание свету,— то есть 9 марта 1759 года,— — моя милая, милая Дженни, заметив, что я немножко нахмурился, когда она торговала шелк по двадцати пяти шиллингов ярд,— извинилась перед лавочником, что доставила ему столько беспокойства; и сейчас же пошла и купила себе грубой материи в ярд шириной по десяти пенсов ярд».

Кто она — Стерн не говорит.

«Я согласен, что нежное обращение *моя милая, милая Дженни,*— наряду с некоторыми другими разбросанными там и здесь штрихами супружеской умудренности, вполне естественно могут сбить с толку самого беспристрастного судью на свете и склонить его к такому решению».

Дженни и Тристрам не всегда дружны.

«Это и есть истинная причина, почему моя милая Дженни и я, так же как и все люди кругом нас, вечно ссоримся из-за пустяков.— Она смотрит на свою наружность — я смотрю на ее внутренние качества.— Можно ли в таком случае достигнуть согласия относительно ее достоинств?»

Как будто разногласия очень благоразумны. Но лирика и ирония опровергают и здесь буржуазное благоразумие.

«— О Тристрам! Тристрам! — воскликнула Дженни.

— О Дженни! Дженни! — отвечаю я, перейдя таким образом к главе двенадцатой».

Много нескромного сказано о Дженни.

Кто такая Дженни, мы не знаем, и, говоря с нею, Стерн заслоняется Тристрамом, про которого мы ничего не знаем, кроме того, что рождение этого мальчика было трудно.

Про Дженни и про автора мы все же знаем больше, чем про другие любовные истории.

«— — Пожалуйста, милая Дженни, расскажи за меня, как я себя вел во время одного несчастья, самого угнетающего, какое могло случиться со мной — мужчиной,— гордящимся, как и подобает, своей мужской силой.— —

— Этого довольно,— сказала ты, подходя ко мне вплотную, когда я стоял со своими подвязками в руке, размышляя о том, чего *не* произошло».

Эротика писателя ущербна.

Дело не в нескромности Стерна. Не только житейские и любовные неудачи горьки. Горько счастье, если к нему отнестись с эгоистическим вниманием.

Пушкин сказал:

«Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б» [1].

Место, упоминаемое Пушкиным, находится в «Сентиментальном путешествии», в главе «Паспорт. Версаль».

Но слова Стерна были не только нескромностью: в них было горькое познание.

Пушкин ввел его в сцепление своих стихов, повторив само понятие — содрогание:

Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, исступленьем,
Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, виясь в моих объятиях змией,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний,
Она торопит миг последних содроганий...

Стерновское остроумие обратилось в познание подлинной действительности.

---

[1] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 53.

Я не хочу сказать, что будто бы Пушкин находится под «влиянием» Стерна. Стерн был умным наблюдателем, который заострил нескромное наблюдение.

Для Пушкина нескромность как таковая была не нужна: он показал истинную драму противоречия жизни.

Наследник шутов, герой Стерна Йорик не строг и не скромен, его презирал за это такой холодный циник, как А. Дружинин.

Но нескромность Стерна не была формой-самоцелью.

Нескромность Стерна исторична, и не будем к ней относиться как к легкомыслию. Стерн боролся со строгостью, с пуританством Англии.

Йорик говорил, что «...самая сущность строгости есть задняя мысль и, следовательно, обман; — это старая уловка, при помощи которой люди стремятся создать впечатление, будто у них больше ума и знания, чем есть на самом деле; несмотря на все свои претензии,— она все же не лучше, а зачастую хуже того определения, которое давно уже дал ей один французский остроумец,— а именно: строгость — это уловка, изобретенная для тела, чтобы скрыть изъяны ума; это определение строгости,— говорил весьма опрометчиво Йорик,— заслуживает начертания золотыми буквами».

Этим местом Стерна дважды интересовался К. Маркс. Первый раз — в «Заметках о новейшей прусской цензурной инструкции».

«Заметки» были написаны в 1842 году, напечатаны через год. В инструкции говорилось, между прочим, что цензура не должна препятствовать серьезному и скромному исследованию истины. На это Маркс возразил словами Гёте, что «только нищий скромен». Дальше он продолжал: «Если, далее, *серьезность* не должна подходить под определение Тристрама Шенди, по которому она есть притворство тела, прикрывающее недостатки души, если она должна означать серьезность *в отношении к предмету,*— тогда теряет смысл все предписание. Ибо к смешному я отношусь серьезно, когда представляю его в смешном виде; оставаться же скромным по отношению к нескромности — это и есть самая серьезная нескромность духа» [1].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 7.

В 1869 году Маркс в письме к Энгельсу сообщает, что нашел, о каком французе говорит Йорик у Стерна: оказалось, что это Ларошфуко, который написал: «Серьезность есть таинство тела, изобретенное с целью скрыть недостатки духа».

Маркс на стороне Стерна, он был за свободу художественной формы, когда писал: «Серьезно и скромно! Какие неустойчивые, относительные понятия! Где кончается серьезность, где начинается шутка? Где кончается скромность, где начинается нескромность? Мы поставлены в зависимость от *темперамента* цензора. Было бы так же неправильно предписывать темперамент цензору, как стиль писателю. Если вы хотите быть последовательными в вашей эстетической критике, то запретите также *слишком серьезно* и *слишком скромно* исследовать истину, ибо чрезмерная серьезность — это самое комичное, а чрезмерная скромность — это самая горькая ирония» [1].

Ученик Шекспира, Стерн не был скромен.

В нескромности Стерна есть отрицательные стороны, которые, между прочим, можно проследить, сравнивая стерновские эротические места с пушкинскими.

У Стерна, как и у Дидро, есть черты любования эротикой, и не всегда эротикой здоровой. Кое-что восходит к галантным картинкам. Эротика Дидро иногда связана с подсматриванием.

Поэтому мы можем сказать, что от Стерна и хорошее и плохое в литературе, то есть он не всегда выражал лучшее своего времени.

О ПОЗАХ И ЖЕСТАХ

Для того чтобы изобразить или описать, недостаточно увидеть, нужно еще выработать способ ви́дения.

Из многих поз человеческого тела художественные навыки греческого искусства выбрали небольшое количество поз, изображающих обычно простейшие ситуации — спокойную позу, реже — переход от одной позы к другой.

Для того чтобы понять трудность подхода к изображению, пойдем в музеи близкого к нам времени.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 7.

В Третьяковской галерее направо от картины «Явление Христа народу» висят эскизы Иванова.

На одном несколько голов статуй, как бы сводом их является набросок головы Христа. Голова эта так и не стала центром картины.

Посмотрим наброски Федотова: нарисована голова Фавна, на той же странице изображена голова, нам знакомая по картине Федотова «Утро чиновника, получившего орден».

На статуе у Фавна волосы слиты в мраморные завитки, несколько напоминающие овчину. Эта подробность для художника оказалась одной из черт, показывающей сущность натуры.

Мраморные завитки на бытовой картине обратились в папильотки, в которые завернуты волосы чиновника.

Фавн — низшее божество, спутник Диониса, как бы статист оргии. Фавн и чиновник, пробуждающийся после пьяной пирушки, отдаленно похожи, но здесь художник, для того чтобы выразить свое частное, конкретное, идет от общего, от «классики», и это общее обогащает отдельными, но существенными штрихами частного. В результате «фавн» стоит в халате, на груди его орден, кругом бедная, неприбранная комната, кухарка показывает разорванный сапог.

Классики вводят в картину характерное, но «общее» оставалось в центре внимания.

П. Федотов впоследствии изменил свой способ создания картин.

Для того чтобы еще ближе подойти к теме, возьмем повесть Гоголя «Портрет». Художник-бедняк Чартков в силу случайности стал портретистом. К нему приходят светская дама с дочерью. Художник находит очаровательным желтый тон лица молодой, утомленной балами девушки. Он начинает рисовать, но заказчицы говорят ему, что у натуры прекрасный цвет лица.

Художник простодушно просит: «...в одном только месте тронуть немножко желтенькой краской»,— ему не разрешают.

Недовольные заказчицы уходят. Художник берет старый безжизненный набросок — голову Психеи: «Это было личико, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоящее из одних общих черт, не принявшее живого тела».

От нечего делать художник начинает переносить на лицо Психеи те черты и оттенки, которые он подметил на лице аристократической посетительницы: «Уловленные им черты, оттенки и тоны здесь ложились в том очищенном виде, в каком являются они тогда, когда художник, наглядевшись на природу, уже отдаляется от нее и производит ей равное создание».

Лицо молодой девушки начинает проступать из лица Психеи. Чартков пишет несколько дней. Являются посетительницы и восхищены: они принимают Психею, в которую внесены некоторые черты натуры, за портрет.

Художнику приходится несколько приблизить свое создание к оригиналу и продать его за портрет.

Художник-классик исходил из идеала, из того, каким должен быть человек, и в этого человека вообще вносил черты частного.

Художник-реалист исходит из конкретного и старается в портрете, например, довести конкретное до общего.

В классическом искусстве существовал герой вообще, обогащаемый несколькими чертами конкретности. Вот что писал Буало:

Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен.
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил:
Нам дорог вспыльчивый, стремительный Ахилл;
Он плачет от обид — нелишняя подробность,
Чтоб мы поверили в его правдоподобность...

Слеза Ахиллеса — это черта, внесенная в образ героя вообще, как внесена была желтизна на лицо Психеи. Она оказалась нужной для придания правдоподобия.

Классицизм не был ошибкой вкуса или заблуждением времени, это способ создания произведений искусства. Брались определенные героические образы, мифологические темы, религиозные ситуации, которые в большей или меньшей степени приближались к действительности.

Герои романа были реальнее героев поэм, но и движения этих героев ограничены были жестким отбором нескольких смысловых жестов.

Даже у Сервантеса разнообразие движений не велико, если только он не идет на резкое изменение тона поведения — например, на описание тех натуралистических

последствий страха Санчо Панса, которые в результате оскорбили обоняние Дон Кихота.

Стерн подробно описывал телесное состояние героев. Попытаюсь объяснить, для чего он это делал, чтобы не получалось впечатление, что я просто любуюсь стерновскими странностями.

В «Сентиментальном путешествии» есть глава «Перевод» — одна из многих глав, отмеченных подзаголовком «Париж». События главы «Перевод» следующие. Йорик входит в ложу и видит в ней пожилого французского офицера, который читает, надев очки, книжку, вероятно либретто оперы. «Как только я подсел, он снял очки и, вложив их в шагреневый футляр, засунул вместе с книжицей в карман. Я привстал и поклонился».

Дальше идет «перевод» движения офицера: офицер показал своим движением, что он собирается разговаривать с иностранцем. Поклон Йорика обозначает, что он понял жест офицера и ему благодарен.

Стерн пишет: «Ничто так не способствует развитию общительности, как овладение этой скорописью и искусством простым словом передавать различные взгляды и жесты со всеми особенностями и модуляциями. Сам я в силу давнишнего навыка делаю это настолько механически, что когда я гуляю по лондонским улицам, я всю дорогу иду и перевожу: и мне не раз случалось, постояв немного в кругу, где не сказали и трех слов, вынести с собою двадцать различных диалогов, которые я мог бы честно записать, и потом я присягнул бы в их подлинности».

Здесь «перевод» обозначает психологизирование позы.

Стерн анализирует позу и через нее читает конкретное душевное состояние героя. Стерн конкретизирует позы героев, движения, свойственные определенному времени, обстановке и костюму.

Несколько огрубляя изложение, скажем, что позы статуй связаны с античной культурой, позы так называемого классицизма представляют определенные, закрепленные знаки феодального общества, позы Стерна созданы писателем нового времени, человеком, живущим перед буржуазной революцией и интересующимся прежде всего самим собой и своими близкими в их новых, еще не предусмотренных прошлым душевных состояниях.

Отец Тристрама Шенди получает известие, что при рождении его сына у младенца раздавлен нос.

Тема носа проходит через всю книгу и даже имеет свое сосредоточение в вводном куске, занимающем более пятидесяти страниц. Этот кусок основан на эротических намеках. Несколько позднее входит тема о значении имени для развития ребенка. Для ребенка долго выбирают имя, а в результате он случайно оказывается окрещен именем Тристрам.

Эта тема тоже, может быть, была каким-то поводом для развертывания Гоголем истории о том, как Акакий Акакиевич получил свое странное имя, связанное, по словам голландского литературоведа Drissen'a, с мыслью о смирении [1].

Тристрам — простецкое имя. Услышав его, старик Шенди падает на кровать.

«Ладонь его правой руки, когда он упал на кровать, легла ему на лоб и, покрыв бо́льшую часть глаз, скользнула вместе с головой вниз (вслед за откинувшимся назад локтем), так что он уткнулся носом в одеяло; левая его рука бессильно свесилась с кровати и сгибами пальцев коснулась торчавшей из-под кровати ручки ночного горшка; — его правая нога (левую он подобрал к туловищу) наполовину вывалилась из кровати, край которой резал ему берцовую кость».

Идет ряд парадоксальных отступлений. Более чем через полсотни страниц автор возвращается к герою:

«Через несколько мгновений его левая рука, сгибы пальцев которой все это время опирались на ручку ночного горшка, пришла в чувство — он задвинул горшок поглубже под кровать,— поднял руку, сунул ее за пазуху — и издал звук *гм!*»

И через три страницы:

«Вот почему отец снова отстукал носком башмака по полу ту же самую жигу — задвинул ночной горшок еще глубже под кровать,— издал *гм!* — приподнялся на лок-

---

[1] У Гоголя значение имени усилено сравнительно со Стерном. По словам г. Дрисена, в житии преподобного Акакия, которое было Н. Гоголю известно, говорится о смирении, которое все побеждает. В таком случае подчеркивалась в конце необходимость бунта для смиреннейшего из смиренных. Святцы и «Жития святых» в гоголевское время издавались и на славянском и на русском языках. «Drissen. Gogolals novellist», 1955.

те — и уже собрался было обратиться к дяде Тоби,— как, вспомнив безуспешность своей первой попытки в этой позе,— встал с кровати и во время третьего тура по комнате внезапно остановился перед дядей Тоби; уткнув три первых пальца правой руки в ладонь левой и немного наклонившись вперед, он обратился к дяде со следующими словами».

Очень любопытна сцена, изображающая рассказ капрала о смерти молодого господина. Речь капрала проста, но сопровождается жестом, и этот жест подробнейшим образом анализируется по всем законам, уже не старой риторики, в область которой входил и анализ способа произношения, и анализ ораторского жеста; здесь идет анализ с точки зрения мастерства новой прозы. Значение жеста, позы у Стерна в том отступлении, которое вы сейчас прочтете, было выражено лучше всего.

Экстравагантность способа изображения, подчеркнутость затрудненности формы пройдет, но перевод языка жеста на язык психологии станет чертой будущего романа, все более и более углубляющейся.

Точно так же шутливость стерновских отступлений, затейливость маний его героев пройдет, но анализ нелогичности человеческого поведения останется как подступ к новому знанию.

Жест Трима Стерн противопоставил метафорам мифологии и иносказаниям старого классика Шенди, оплакивающего сына по законам старой риторики. Стерн требует:

«А теперь, так как для меня совершенно ясно, что сохранение нашего государственного и церковного строя,— а может быть, и сохранение всего мира,— или, что то же, распределение в нем и равновесие собственности и власти — могут в будущем очень много зависеть от правильного понимания этой черты капралова красноречия,— я требую от вас внимания,— ваши милости и ваши преподобия могут потом вознаградить себя за это, проспав на здоровье десять страниц сряду, взятых в любой другой части моего произведения».

Слово предоставляется представителю нового красноречия: «———Сейчас мы здесь,— продолжал капрал,— и вот нас» (тут он неожиданно выронил из рук шляпу —— помедлил и произнес) — «не стало! в один миг!» Шляпа упала так, словно в тулье у нее помещался тяжелый ком

глины.— — Нельзя было лучше выразить чувство смертности, прообразом и предтечей которой была эта шляпа,— рука Трима как будто исчезла из-под нее,— она упала безжизненная,— глаза капрала остановились на ней, как на трупе,— и Сузанна разлилась в три ручья.

А теперь...— Есть тысяча и десять тысяч разных способов (ибо материя и движение бесконечны), какими можно уронить на пол шляпу без всякого результата.— — Если бы Трим ее бросил, или швырнул, или кинул, или пустил кубарем, или метнул, или дал ей выскользнуть или упасть в любом возможном направлении под небом,— или если бы в лучшем направлении, какое можно было ей дать,— он ее выронил, как гусь — как щенок — как осел,— или, роняя ее и даже уже выронив, он смотрел бы дураком — простофилей — остолопом,— все бы сорвалось, шляпа не произвела бы никакого впечатления на сердце.

...Вы, поворачивающие и оборачивающие людские страсти при помощи этого могучего ворота (красноречия.— *В. Ш.)* — и, по окончании своей работы, ведущие людей, куда вам вздумается.

— Вы, наконец, гонящие — — и отчего же нет,— а также и вы, гонимые, как индюки на рынок, хворостиной с пунцовой тряпкой,— поразмыслите — поразмыслите, молю вас, над Тримовой шляпой».

СЛУГА ВЫТЕСНЯЕТ ХОЗЯИНА

Это новое гражданское красноречие третьего сословия, оно находит средства выражения не в классических образцах, а в явлениях обыденной жизни: здесь перевод понятий на язык новой идеологии уже совершен, и перевод жеста заново обосновывается.

На втором плане, но уже явственно у Стерна как герой появляется простой человек с его сложной психологией.

Рядом с дядей Тоби подробно и сочувственно развернут капрал Трим, в красноречии которого нет пародийного. Черты увядания и бессилия не распространяются на Трима, эротика которого проста и задорна: она разру-

шает игрушечные мосты, ведущие к игрушечным крепостям дяди Тоби, потому что на этих мостах как-то разлюбезничался Трим с Бригиттой. В иллюстрациях к роману Стерна, сделанных Хогартом, молодой, крепко стоящий на стройных ногах капрал обращен спиной к зрителю — читает он трем уродам.

В «Сентиментальном путешествии» чрезвычайно важен эпизод с безумной крестьянкой Марией: в нем литература продвинулась к новым граням реальности.

Стерн, конечно, не одинок. Французские энциклопедисты были его собеседниками.

Дидро в своем романе «Жак-фаталист» шел за Стерном.

Дидро построил свой роман «Жак-фаталист» в виде диалога слуги и хозяина. Роман написан в 1773 году, но напечатан только в 1792 году, сперва в немецком переводе.

Роман сделан как катехизис: хозяин спрашивает, слуга отвечает, но отвечает неожиданно, говорит не то, что принято было выслушивать при прежних отношениях. Жак впереди своего хозяина. Он не только фаталист, но и верит в будущее.

Пересмотр смысла жизни в романе Дидро ведется весело.

Снимаются старые религиозные ограничения, прямое наслаждение жизнью объявляется достигнутым, приближается смелым анализом.

Жак умнее своего хозяина, он видит непосредственнее.

Слуга вытесняет хозяина. У Бомарше он будет не только рассуждать, но и действовать, противопоставляя себя хозяину.

Одновременно в романе все время опровергаются старые сюжетные ходы развертывания: узнавания, совпадения.

Правдивость выдвинута как новый принцип стилистики:

«Видите, читатель, как я предупредителен? От меня одного зависело стегнуть лошадей, тащивших задрапированную черным колымагу, у ближайшего жилища собрать Жака, его хозяина, стражников откупного ведомства и верховых объездной команды вместе с прочей процессией, прервать историю капитана и изводить вас

сколько захочется; но для этого пришлось бы солгать, а я не признаю лжи, разве только когда она полезна или вынуждена».

Отказ от старых сюжетных условностей связан у Дидро с притязательностью еще большей, чем у его современника Стерна:

«Я сумел бы позвать кого-нибудь на помощь,— скажем, солдата из того же отряда; но это так пахло бы «Кливлендом», что хоть нос зажимай. Правдивость! Прежде всего правдивость! — Правдивость,— скажете вы,— зачастую бывает холодна, обыденна и плоска; например, ваш рассказ о перевязке Жака правдив, но что в нем интересного? Ничего... Согласен.— Если уж быть правдивым, то как Мольер, Реньяр, Ричардсон, Седен; правдивость не лишена пикантных черт, которые можно уловить, если обладаешь гениальностью, а если не обладаешь? — Тогда не надо писать».

Дидро против привычного в романе.

«Я избавлю вас от всех тех описаний, которые вы найдете в романах, в старинной комедии и в обществе».

Все то, что в старых романах происходит часто, в жизни иногда, а в современных детективных романах продолжает совершаться, Дидро отвергается.

Разговоры с читателем о литературных штампах, их опровержение или ироническое использование у Дидро резки и всегда сопряжены с противопоставлением истины — традиции.

Так же, на противопоставлении и пародировании обычного сюжета, построен антирелигиозный роман «Жизнь и приключения кума Матье» — роман аббата Анри Жозефа Дюлорана. На русском языке книга вышла под названием «Кум Матвей, или Превратности человеческого ума» в 1803 году и тогда же была конфискована и сожжена.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ДЕЛЕНИИ РОМАНОВ НА ГЛАВЫ

Если мы хотим жить в комнате, то мы расставляем мебель в определенном порядке: повесим лампу над кроватью, поставим стул около стола, но если мы продаем мебель, то мы ее поставим в ином порядке, так, чтобы ее увидели.

У Стерна все поставлено так, чтобы на формы старого романа читатель наталкивался, чтобы они попадали ему под ноги.

Они существуют опровергнутыми.

Это не значит, что они существуют сами для себя. Так я говорил давно, и говорил неправильно.

За условностью построения «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» встает еще до этого не изображенная в искусстве жизнь.

Небо, солнце, лес, рождение, смерть, любовь в различных ее видах — все это существует в жизни и описывается как происходящее.

Но деление на главы, вступление, посвящение, переходы повествования с одной линии на другую в жизни не существуют.

Все это способы рассматривания явлений жизни и одновременно способы обострять уже не ощущаемое, но реально существующее различие. Для создания ощутимых различий служит и членение повествования, которое, кроме того, позволяет в описании выбирать отдельные звенья событийной цепи.

Обычно, читая книгу, мы почти не сознаем деления ее на главы; несколько ощутимее самые концы глав, так как они поневоле вызывают остановку не только в чтении, но и в самом развитии судьбы героя. Оставив героя в самый сложный или в самый опасный момент его жизни, романист при помощи перехода от главы к главе тормозит разрешение острой ситуации и возбуждает нетерпение читателя.

Деление на главы в романах Стерна — предлог для отступления. Отступление — способ расширения темы, способ охватить то, что прежде не понадобилось в описании.

Рождался новый эпос буржуазного общества — роман. Писатель учился писать так, как птица учится летать, но он летел в новом воздухе, и он хотел осознать то, что происходит, отодвигая в сторону старые навыки в искусстве.

Умолкла шутка, и главы сменяются, не предупреждая о резкости смены, но не исчезло новое литературное мастерство. Стерн научил писать, не только описывая героя, но и показывая те отношения, тот рой мыслей, которые окружают героя. Сам он говорил об этом так:

«Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету; — они составляют жизнь и душу чтения».

Отступления Стерна, как он сам говорил, устроены так, что главная тема все время продвигается: «...вся внутренняя механика моего произведения очень своеобразна: в нем согласно действуют два противоположных движения, считавшихся до сих пор несовместимыми. Словом, произведение мое отступательное, но и поступательное в одно и то же время».

Разрушалось и расширялось при помощи отступлений то, что существовало уже столетия.

В одном из первых «плутовских романов», в «Ласарильо с Тормеса», появившемся в 1554 году, главы назывались «трактатами». «Трактаты» обычно кратки.

Вот несколько трактатов: первый трактат включает как бы предысторию. Дальше заголовки идут так:

«*Трактат второй.* Как Ласаро устроился у церковника и что с ним случилось. *Трактат третий.* Как Ласаро устроился у оруженосца и что с ним случилось. *Трактат четвертый.* Как Ласаро устроился у монаха ордена Милости и что с ним случилось. *Трактат пятый.* Как Ласаро устроился у продавца папских грамот и о том, что с ним случилось».

Каждый трактат имеет свое место действия и кончается сменой этого действия.

Так же происходит в романе Сервантеса.

У Сервантеса действие развертывается в ряде замкнутых глав. Обычно каждая глава содержит повествование об одном событии или об одной примечательной беседе; всего чаще эта беседа ведется между рыцарем и его оруженосцем. Главы обычно имеют локальное прикрепление, то есть они определены и своей событийной частью, и местом действия.

Подобно заголовкам новелл Боккаччо, излагающих событийную часть произведения, заголовки глав у Сервантеса рассказывают о том, что в них произойдет.

Сюжетная неожиданность осуществляется тем, что мы не знаем, как произойдет то, что предсказано.

Порядок глав соответствует порядку событий.

У Стерна главы не названы, но перенумерованы.

Порядковые номера служат для того, чтобы читатель ощутил нарушение временнóй последовательности в рассказе.

В «Тристраме Шенди» главы переставлены. В девятой книге глава XVIII и XIX пропущены и потом даются после XXV главы. Дядя Тоби сразу показан разговаривающим с женщиной. Дается середина разговора. Затем появление пропущенных глав заново тормозит действие.

Внимание все время сосредоточивается на способе повествования и на членении повествования. Внимание насторожено тем, что мы получаем впечатления совершенно неожиданные,— например, в английском издании в четвертом томе одна страница содержала вклейку мраморной бумаги. Такая бумага делалась тогда кустарным способом. Краску распыливали по поверхности воды, а потом снимали на лист; бумага шла на форзацы.

Появление мраморного листка внутри книги производило впечатление, что книгу как будто вывернули.

Одна страница книги зачернена.

Еще более сложно построены начала и концы глав. Например, глава XXIII первого тома начинается так: «Я чувствую сильную склонность начать эту главу самым нелепым образом и не намерен ставить препятствий своей фантазии».

Глава III тома второго рассказывает о дяде Тоби, который увлекся книгами по фортификации и баллистике, и является вступлением к длинному ряду глав, рассказывающих о причуде дяди Тоби, который брал со своим слугой крепости, построенные на маленьком лужке. Вся эта история будет иметь неожиданное эротическое разрешение. Глава кончается так:

«Ах, дядя! милый дядя Тоби!»

Дальше идет глава IV, которая начинается следующими словами:

«Я бы гроша не дал за искусство писателя, который не понимает того,— что даже наилучший в мире непритязательный рассказ, если его поместить сразу после этого прочувствованного обращения к дяде Тоби,— покажется читателю холодным и бесцветным; — поэтому я и оборвал предыдущую главу, хотя еще далеко не закончил своего повествования».

Расстановка глав композиционно так же важна для Стерна, как и концовки глав.

Автор все время подчеркивает задержку действия.

Один из разговоров братьев Шенди происходит на

лестнице и сопровождается подробным описанием поз. Вот как это выглядит в романе.

Глава IX четвертого тома: «Какую главу о случайностях, — сказал отец, оборачиваясь на первой площадке...»

Начинается разговор на площадке. Стерн тормозит действие.

Глава X начинается так: «Ну, не срам ли занимать две главы описанием того, что произошло на лестнице, по дороге из одного этажа в другой?»

Идет угроза, что еще осталось пятнадцать ступенек. В главе XI отец спускает с площадки ногу на первую ступеньку. Глава имеет девять строк. В главе XII, которая занимает одну страничку, отец переходит на другую сторону площадки. Глава XIII начинается так: «Эй — ты, носильщик! вот тебе шесть пенсов — сходи-ка в эту книжную лавку и вызови ко мне критика, который нынче в силе. Я охотно дам любому из них крону, если он поможет мне своим искусством свести отца и дядю Тоби с лестницы и уложить их в постель». Глава кончается следующим заявлением:

«Так, стало быть, дружище, вы помогли моему отцу и дяде Тоби спуститься с лестницы и уложили их в постель? — Как же вы с этим справились? — Вы опустили занавес внизу лестницы — я так и знал, что другого средства у вас нет. Вот вам крона за ваши хлопоты».

Здесь композиционно подчеркнут перерыв главы, которая обычно сама является техническим приемом членения повествования.

После Стерна концовки глав привлекли к себе внимание как средство выразительности.

У Стерна главы самого различного размера: бывают главы в десятки страниц, бывают главы в одну строку.

Обычно в книгах путешествия смена глав — это прежде всего смена мест описания, но у Стерна под названием «Кале» существует шестнадцать глав. Эти главы имеют свои подглавки. Подглавки иногда повторяют свои названия, — например, три раза дается название «Дверь сарая», один раз — «У дверей сарая», два раза — «Сарай».

Эти заголовки или подзаголовки помогают писателю переносить анализ на переживания человека, на его чувствования и на сентенции.

Главы романов Толстого равномерны. «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» написаны небольшими

главами, по три-четыре странички, каждая глава как бы исчерпывает свой предмет. Глава обычно имеет свое место действия, но если при сохранении места действия способ рассматривания, взаимоотношения героев изменились, то идет следующая глава, — например, несколько глав в «Анне Карениной» происходит в ресторане, где Стива Облонский разговаривает с Левиным о браке. Одна глава дает, так сказать, общий план — это заказ кушанья, разговор с лакеем; дальше идет следующая глава, место действия — тот же ресторан, но собеседники как бы приближены друг к другу.

Толстой делает в главах своеобразные концовки, которые, однако, замечаясь нами, нами не отмечаются. Мы подсознательно переживаем остановку, не ощущая ее намеренности.

Когда Толстой объяснение между Катюшей и Нехлюдовым переносит в комнату свидания с арестантами и заставляет слова покаяния кричать через две сетки и дает их на фоне других криков, то он обновляет восприятие и в то же время ставит Нехлюдова не в те условия, в которых собирался действовать герой.

Нехлюдов раскаялся и умилился в поэтической обстановке — весной у окна; понимать размер своего преступления ему приходится в иной обстановке.

Обстановку эту Толстой дает не только саму по себе, но и в ее противоречии с умиленным ожиданием Нехлюдова.

Это сейчас существует в искусстве, мы сейчас все так думаем, это наш способ рассматривания жизни, но когда-то это было в первый раз сделано и расчленено.

Стерн называл себя рапсодом, то есть сшивателем песен. В это время шли споры, разговаривали о том, как создалась «Илиада», создана ли она одним поэтом, или она сведена из песен, прежде певшихся.

В финском эпосе великий бог, кузнец Инемейне, сковал землю и небо так, что не видно следов клещей. Стерн соединял в романе куски так, что все время видны сшивки и противоречия.

Он был человеком противоречивого времени и научил людей новому методу исследования и повествования.

«В «Сентиментальном путешествии» парадоксальность композиции несколько ослаблена.

Открытие уже сделано; идет использование нового метода анализа.

Но не слишком ли много сказано о старом и почти забытом писателе? Мне кажется, что значение Стерна велико.

Для Пушкина Ричардсон и его романы — архаика: увлечение матери Татьяны, бригадирши Лариной.

Стерн — увлечение Владимира Ленского. Он вспомнил Йорика, увидав могилу Ларина, и сказал: «Poor Yorick!»

Пушкин в примечаниях поставил имена Шекспира и Стерна.

Стерн для Пушкина живой, действующий писатель. Хотя стернианские сюжетные ходы у Пушкина переосмыслены и побеждены.

LV строфа седьмой главы «Евгения Онегина» содержит вступление. Значение этого вступления не столько полемика с классицизмом, сколько подчеркивание того, что ход одной из сюжетных линий на время останавливается.

IV

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою,
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...
Да, кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая Муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть.

Здесь вступление использовано как возвращение к герою.

Глава осьмая содержит новую встречу и прощание с главными героями. Это подчеркивается эпиграфом из Байрона, который можно перевести так: «Прощай! и если навсегда, то навсегда прощай!»

Сила далеко отодвинутого вступления подчеркивает близкий перерыв действия. Это предупреждение о конце.

В романе все не досказано и ничего не кончилось.

Отступления превратили рассказ о неудачной любви в повествование о жизни, целиком нуждающейся в перестройке, они обобщают роман.

ВРЕМЯ В РОМАНЕ

1

Разговор о так называемом единстве времени, который вели представители классической французской драматургии, — попытка уравнять из-за своеобразного представления о реализме время сценическое и время реально существующее.

Буало писал в третьей песне «Поэтического искусства»:

За Пиренеями рифмач, не зная лени,
Вгоняет тридцать лет в короткий день на сцене.
В начале юношей выходит к нам герой,
А под конец, глядишь,—он старец с бородой.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.

Драматургия единства времени была драматургией быстро разрешающегося конфликта. То, что развязывалось в течение суток, подготовлялось годами и обнаруживалось в внезапном обвале.

Единство времени, главенствующее в драматургии, в романе выразилось в единстве времени эпизода, главы.

Членение на главы связано с романным временем; каждая глава представляет собой единство, в котором время замкнуто, между главами время как бы отсутствует. Конечно, все это может стать предметом сознательного нарушения для писателя.

Тогда, когда изменился характер событий, заключенных в романе приключений, встал вопрос о «романном времени».

Вольтер иронически подчеркнул, что пока происходили приключения, Кунигунда состарилась.

Фильдинг в «Истории Тома Джонса Найденыша» посвятил много вступлений, которые начинают каждую книгу анализом романного времени.

Он, следуя за Сервантесом, сближает свое произведение с историей, но подчеркивает, что книга будет главным образом изображать конфликты, пропуская годы мирной жизни.

Последовательное изображение событий историком Фильдинг сравнивает также с газетой, «...которая — есть ли новости или нет — всегда состоит из одинакового числа слов. Их можно сравнить также с почтовой каретой, которая — полная ли она или пустая — постоянно совершает один и тот же путь».

В «Томе Джонсе» автор не считает себя «обязанным идти в ногу с временем и писать под его диктовку...». Тут время взято в узком значении слова, а не как время-эпоха.

Фильдинг говорит: «Пусть же не удивляется читатель, если он найдет в этом произведении и очень короткие, и очень длинные главы, — главы, заключающие в себе один только день, и главы, охватывающие целые годы, — если, словом, моя история иногда будет останавливаться, а иногда мчаться вперед».

Отсчет времени в заголовках начинается с третьей книги: действие, в ней изображенное, занимает пять лет, действие четвертой тянется год, пятой — полгода, шестой — около трех недель, седьмой — три дня, восьмой — «почти два дня», девятой и десятой — по двенадцать часов, одиннадцатой и двенадцатой — по три дня, тринадцатой — двенадцать дней, четырнадцатой — два дня, так же как и пятнадцатой, шестнадцатой — продолжается пять, семнадцатой — три, восемнадцатой — шесть.

Так как вся история Тома Джонса занимает около двадцати одного года, то надо считать, что после спокойной экспозиции, в которой подготовляется тайна рождения, действие движется стремительными толчками.

И психологический роман может быть романом стремительным. Таким его пересоздал Достоевский; стремительность «Преступления и наказания», однако, заторможена тайной.

Мы не знаем, почему Раскольников убил старуху.

Тайна становится яснее после разговора Раскольникова со следователем.

Стремительный отсчет времени в романах Достоевского переполнен словами «вдруг», но в каждом «вдруг» обрушивается заранее подготовленное построение.

Стремительность романа здесь тормозится также параллельным действием.

В «Преступлении и наказании» действие двух книг происходит одновременно. История Свидригайлова удваивает и тормозит историю Раскольникова.

В низших родах литературы это явление обычное и становится приемом. В «Лунном камне» Коллинза звенья одного и того же события даются в записи и анализе самых различных людей, — правда, эти записи не совсем совпадают по времени, но промежутки, охватываемые записями, частично совпадают в своей событийности.

Таким образом, сам анализ оказывается средством торможения, превращающего время действия в эстетический фактор — в романное время.

2

Великие эпохи в истории литературы — одновременно эпохи теоретические; романы Сервантеса, Фильдинга, Стерна содержат в себе новые теории романов.

Так и в «Войне и мире» исторический роман включил в себя как часть художественной композиции теорию исторического движения.

Создавая новые методы анализа действительности, писатель не может не потратить время на самоанализ нового метода.

Время приключенческого романа — это время странствований героя.

При странствовании подробно описываются наиболее острые моменты путешествия.

Роман кончается тихой пристанью — женитьбой.

Только Фильдинг подверг анализу это время — время эпопеи больших дорог.

Стерн посвятил много страниц своего романа анализу романного времени. Он парадоксально начал свой роман не с рождения, а с зачатья героя, причем придал началу характер загадки.

Напомним, что книга называется «Жизнь и мнения Тристрама Шенди джентльмена». Мнения все время будут тормозить жизнь, «мнения» и «жизнь» как бы получили разные системы времени.

Роман начинается с мнения.

Вот первые слова романа:

«Я бы желал, чтобы отец мой или мать, а то и оба они вместе, — ведь обязанность эта лежала одинаково на них обоих, — поразмыслили над тем, что они делают, в то время, когда они меня зачинали».

Дальше следует большое отступление о значении поведения родителей во время зачатия. Все говорится смутно и не договаривается.

«— Послушайте, дорогой, — произнесла моя мать, — *вы не забыли завести часы? — Господи боже!* — воскликнул отец в сердцах, стараясь в то же время приглушить свой голос, — *бывало ли когда-нибудь с сотворения мира, чтобы женщина прерывала мужчину таким дурацким вопросом?* — Что же, скажите, разумел ваш батюшка? — Ничего».

На этом ответе прерывается первая глава. Мы попадаем в тайну, но тайну пародийную, которую глава вторая не разъясняет. Вторая глава начинается вопросом, как бы предлагаемым читателям.

«— —Но я положительно не вижу ничего ни хорошего, ни дурного в этом вопросе.— —Но позвольте вам сказать, сэр, что он по меньшей мере был чрезвычайно неуместен, — потому что разогнал и рассеял жизненных духов, обязанностью которых было сопровождать *Гомункула,* идя с ним рука об руку, чтобы в целости доставить к месту, назначенному для его приема».

Далее идут горестные размышления старика Шенди о том, что *«несчастья моего Тристрама начались еще за девять месяцев до его появления на свет».*

Это горестное замечание дается курсивом.

Жизнь Тристрама вообще состоит из цепи бедствий.

Перечисляю главные: 1) неправильное зачатие; 2) трудно рожден: извлечен акушерскими щипцами, которые раздавили его нос; 3) неправильно назван.

Старик Шенди так впоследствии оплакивает эту нарастающую лавину бедствий:

«Несчастный Тристрам! дитя гнева! дитя немощности! помехи! ошибки! и неудовольствия! Есть ли какое-нибудь несчастье или бедствие в книге зародышевых зол, способное расшатать твой скелет или спутать волокна твоего тела, которое не свалилось бы тебе на голову еще прежде, чем ты появился на свет?»

Объяснение тайны зачатия начинается словами автора: «...Затворите двери...» Дальше сообщаются пародийно точно обоснованные сведения про старика Шенди:

«...уже много лет, как он взял себе за правило в первый воскресный вечер каждого месяца, от начала и до конца года, — с такой же неукоснительностью, с какой наступал

воскресный вечер, — —собственноручно заводить большие часы, стоявшие у нас на верхней площадке черной лестницы. — А так как в пору, о которой я завел речь, ему шел шестой десяток, — то он мало-помалу перенес на этот вечер также и некоторые другие незначительные семейные дела...»

Здесь перед нами очень типичный способ стерновского описания. Эротические дела старика Шенди отнесены к его докучным и мелочным обязанностям.

«...благодаря несчастной ассоциации идей, которые в действительности ничем между собой не связаны, бедная моя мать не могла слышать, как заводятся названные часы,— без того, чтобы ей сейчас же не приходили в голову мысли о кое-каких других вещах,— и vice versa[1]. Это странное сочетание представлений, как утверждает проницательный Локк, несомненно понимавший природу таких вещей лучше, чем другие люди, породило больше нелепых поступков, чем какие угодно другие причины для недоразумений».

Локк специально занимался ассоциацией идей — сочетанием представлений. Он рассказывал, например, что один молодой человек научился танцевать в комнате, в которой стоял большой сундук. В результате оказалось, что танцевать бедный малый может только при сундуке.

Близко к этому поговорочное выражение «танцевать от печки»; танцевание «от печки» — ассоциация, связанная с пунктом отправления.

Мне придется из-за сюжетности романных сцеплений у Стерна попутно дать характеристику тона ассоциаций у Стерна:

1. Они эротичны.

2. Часто эротизм связан со слабостью и увяданием.

Особенно ярко выражены эти черты в эпизодах, связанных с брачной жизнью.

Брак родителей Тристрама — гражданская сделка, приведшая к скучной жизни, скрашиваемой только чудачествами.

Отец Тристрама — старик, больной ишиасом. Он не представляет даже, что эротика связана с наслаждением.

«— Брат Шенди, — отвечал дядя Тоби, пристально посмотрев ему в глаза, — вы очень ошибаетесь на этот

[1] Наоборот *(лат.)*.

счет; ведь вы доставляете мне огромное удовольствие, производя в вашем возрасте детей для семейства Шенди.

— Но этим, сэр, — заметил доктор Слоп, — мистер Шенди доставляет удовольствие также и себе самому.

— Ни капельки, — сказал отец».

Про дядю Тоби идет слух, что он ранен в пах и кастрирован. На этом основано затруднение его сватовства к госпоже Водмен.

Женщина хочет узнать у инвалида, остался ли он после ранения мужчиной.

Разговор идет после двух пропущенных глав. Начало его отмечено звездочками и тире.

Дядя Тоби с готовностью отвечает, что он покажет все с удовольствием: «Вы увидите это место собственными глазами, мадам, — сказал дядя Тоби.

Миссис Водмен покраснела — —посмотрела в сторону двери — —побледнела — —снова слегка покраснела — — пришла в себя — — покраснела пуще прежнего; для непосвященного читателя я переведу это так:

«Господи! мне невозможно смотреть на это — —»
«Что скажет свет, если я посмотрю на это?»
«Я упаду в обморок, если посмотрю на это —»
«А мне хотелось бы посмотреть — —»
«Ничуть не грешно посмотреть на это»
«— — Я непременно посмотрю»

В результате дядя Тоби приносит карту осады, на которой указано место его ранения.

Все служит для неожиданности переосмысливания; разговор о ране начинается на стр. 75-й, и там все сказано с намеренной неполнотой:

«Рана в паху, которую дядя Тоби получил при осаде Намюра, сделала его непригодным для службы, и ему оставалось только вернуться в Англию и там полечиться».

Разговор с мадам Водмен — на 620-й стр. Развязка и ответ на намеренный вопрос даются на 637-й стр., в разговоре служанки невесты со слугой жениха, капралом Тримом.

«— Полно-полно, — сказала Бригитта, держа ладонь своей левой руки параллельно плоскости горизонта и скользя над ней пальцами другой руки на таком близком

расстоянии, что это движение было бы невыполнимо, находись там малейшая бородавка или опухоль. — — — Все это ложь от начала до конца, — воскликнул капрал, прежде чем она успела докончить начатую фразу — —».

Нужно сказать, что Стерн широко пользуется ручной символикой; казалось бы, что это способ избежать непристойности.

Но непристойность можно пропустить. Здесь непристойность подчеркнута.

Среди многих несчастий, случившихся с Тристрамом Шенди, произошло и такое, что подъемная рама упала на мальчика в тот момент, когда он мочился через окно, и он оказался обрезанным. Надо рассказать о несчастье.

«С помощью указательного пальца, плашмя положенного на столе, и удара по нем ребром другой руки под прямым углом Триму удалось так рассказать происшествие, что его могли бы слушать священники и невинные девушки...»

Стерн широко пользуется такими эротическими обиняками и показывает в то же время, что каждое слово может оказаться эротическим эвфемизмом. У него, например, рассказывается, что в Наварре непристойным стало слово «усы»; случилось это потому, что оно однажды было произнесено несколько подчеркнуто. Слово в результате оказывается выведенным из обихода.

Сам автор доказывал, что он невинен, как ребенок, который обнажается без всяких эротических мыслей. На самом деле у Стерна идет выделение запретных тем. Например, в одной вставной новелле монахини не решаются, погоняя осла, произнести непристойное слово.

Погонщика, который произносил это слово с легким сердцем, нет, он запил. Погоняя осла, монахини сговорились, что полслова будет произносить игуменья, а половину — послушница и таким образом слово как бы не будет произнесено. Игуменья потом меланхолически замечает, что осел не поверил, а дьявол услышал.

Стерн умеет дразнить дьявола. Его эротика реалистична и, как я уже говорил, ущербна. Это эротика очень грустного и непоэтичного мира. Шенди — скупой старик, его жена ему во всем послушна, хотя и упряма, она не любопытна, так как безнадежно разочарована.

У Стерна окарикатурена так называемая скромность.

Но еще более карикатурным представлен законный

брак, освященный церковью и нотариальным договором. Предусмотрено все, кроме любовного желания. Договор играет роль проклятья в романе.

Брачный контракт обставлен множеством неустоек, причем при несоблюдении отдельных пунктов Шенди отвечает всем своим имуществом. Одним из пунктов договора муж обязан предоставить жене, принесшей ему богатое приданое, рожать в Лондоне; к пункту сделана оговорка, что если сведения о беременности будут ложные, а поездка состоится, то обязательство господина Шенди недействительно на следующий раз.

И вот на этой брачной юриспруденции, на упрямстве двух собственников, происходит драма рождения Тристрама: когда спорят о враче и мальчика принимает неумелая акушерка. Тут происходит необычайное торможение.

3

В главе XIV первого тома Стерн говорит о брачном договоре и о тех непредвиденных задержках, которые становятся на пути историка:

«...ему придется
согласовывать различные сведения,
разбирать надписи,
собирать анекдоты,
вплетать истории,
просеивать предания,
делать визиты (к важным особам),
наклеивать панегирики на одних дверях и
пасквили на других——».

Всего этого Стерн не делает; он занимается иным показом нелепости обычного.

После долгого анализа брачного контракта начинается описание родов, которые не могут быть задержаны юридическими спорами. Рассказ о родах развертывается так. В главе XXI Шенди говорит: «— Интересно знать, что это за шум и беготня у них наверху...»

Эти слова обращены к дяде Тоби.

«— Я думаю, — отвечал дядя Тоби, вынимая при этих словах изо рта трубку и ударяя два-три раза головкой о ноготь большого пальца левой руки,— я думаю,— сказал он».

Начинается отступление о том, кто такой дядя Тоби и что у него за характер.

Начинается анализ характеров вообще.

На следующей странице Стерн напоминает, подчеркивая задержку:

«Но я забыл о моем дяде Тоби, которому пришлось все это время вытряхивать золу из своей курительной трубки».

В главе IV второго тома он возвращается к теме: «... признаюсь, пора уже вернуться к местечку у камина, где мы покинули дядю Тоби посредине начатой им фразы».

Дальше развивается разговор об отступлениях, о дяде Тоби, о его слуге, о причуде дяди Тоби, который построил на лугу модель крепости и берет редуты сообразно газетным сведениям, тем самым продолжая ту войну во Фландрии, от которой его оторвало ранение.

В начале VI главы дело несколько подвигается.

«— — — Что у них там творится братец? — спросил мой отец. — Я думаю, — отвечал дядя Тоби, вынув, как сказано, при этих словах изо рта трубку и вытряхивая из нее золу, — я думаю, братец, что нам не худо было бы позвонить».

Эпизод истории рождения Тристрама Шенди заключен в это движение дяди Тоби, причем движение однократно.

Раздвигая мгновенное действие введением отступлений, Стерн дает нам иное отношение и к действию и к отступлениям. Отступления вызывают нетерпение читателя и этим подчеркивают значение подробностей и субъективную продолжительность времени.

Роды, происходящие в Шенди-голле, были тяжелые. Длительность родов подчеркнута повторяющимися репликами дяди Тоби.

В предпоследней главе XVIII второго тома дядя Тоби говорит акушеру Слопу: «Желал бы я, — сказал дядя Тоби, — чтобы вы видели, какие громадные армии были у нас во Фландрии».

Том третий начинается так: «Желал бы я, доктор Слоп, — проговорил дядя Тоби (повторяя доктору Слопу свое желание с бо́льшим жаром и живостью, чем он его выразил в первый раз),— желал бы я, доктор Слоп,— проговорил дядя Тоби, — чтобы вы видели, какие громадные армии были у нас во Фландрии».

К этому повторению сам Стерн сделал ссылку, указав страницу, на которой напечатана первый раз эта фраза.

Глава II начинается той же фразой: «Какие громадные армии были у нас во Фландрии!»

Глава IV начинается этой же фразой.

Время длится. Доктор Слоп развязывает узлы на своем мешке с докторскими инструментами. Идет отступление об узлах. Он проклинает. Идет отступление о проклятиях с приведением католического, все исчерпывающего проклятия.

Романное время растягивается; в главе XVIII дана мотивировка этой продолжительности.

«— Всего два часа и десять минут — не больше, — — воскликнул мой отец, взглянув на свои часы, — как прибыли сюда доктор Слоп и Обадия. — — — Не знаю, как это случается, брат Тоби, — — — а только моему воображению кажется, что прошел почти целый век».

Здесь длительность времени психологически объяснена, но это не единственный способ обосновывать длительность и подчеркнутость романного времени. Иногда подчеркивание условности романного времени становится как бы самоцелью.

Стерн говорит по этому поводу так:

«Короче говоря, этому нет конца; — — что касается меня, то доводу до вашего сведения, что я занят всем этим уже шесть недель и выбиваюсь из сил, — а все еще не родился. — Я удосужился всего-навсего сказать вам, когда это случилось, но еще не сказал, как; таким образом, вы видите, что все еще впереди».

Дальше он шутит, что чем больше он пишет, тем далее отодвигается от окончания, потому что время, прошедшее в романе, меньше времени, пошедшего на написание романа, и поэтому действие как бы движется вспять.

Слово «сюжет» значило «предмет». Сюжет — это предмет описания и одновременно главное действующее лицо. Таким образом, сюжетом разбираемой книги можно было бы назвать самого Тристрама Шенди.

Но книга называется «Жизнь и мнения...», и мы видим, как на наших глазах уже в заглавии книга как бы уточняется, заменяется понятие «сюжета», которое явно не совпадает ни с героем, ни с событийным рядом произ-

ведения. Ряд изложенных событий даже с раскрытием их причинной связи — это не сюжет.

Сюжетом, пожалуй, мы можем назвать только сцепления всех элементов художественного произведения, объединенных мировоззрением художника, общностью его отношения к действительности. Такое определение, вероятно, точнее.

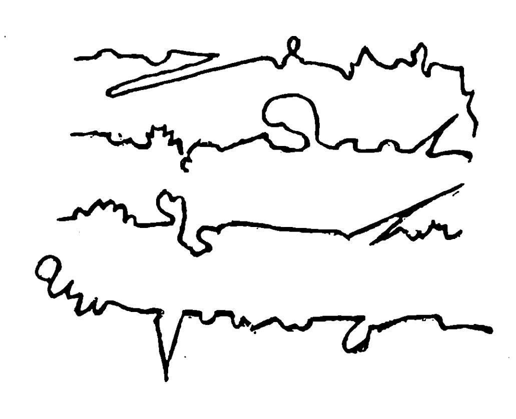
Построение сюжета имеет свою эстетическую закономерность. Тормозя действие романа не только введением интриги, или разлучников, или описанием кораблекрушения, но и путем таких технических способов, как перестановка глав, художник использует эстетические законы, которые обосновывают приемы композиции.

Через остроумие писатель движется к познанию, стремится уловить пульсацию сущности предмета.

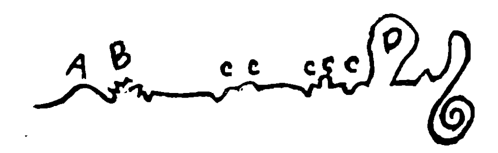
Все же внешние приемы обработки художественного произведения, или, вернее, приемы выявления его материала, являются способом ощутить различие уже не различаемого.

Поэтому, хотя у Стерна мы имеем очень много элементов несерьезного, шутливого, как бы пародийного, этот автор оказал влияние на литературу, показав человечеству то, что до него показывать не умели.

Сложность сюжетного построения у Стерна велика и сознательна. Вот что пишет Стерн в конце шестого тома, в XL главе: «Теперь я начинаю входить по-настоящему в мою работу и не сомневаюсь, что при помощи растительной пищи и воздержания от горячих блюд мне удастся продолжать историю дяди Тоби и мою собственную по



сносной прямой линии. До сих пор же таковы были четыре линии, по которым я двигался в первом, втором, третьем и четвертом томе.— — В пятом я держался молодцом — точная линия, по которой я следовал, была такова:



откуда явствует...» Дальше идет анализ кривой, который я опускаю. В дальнейшем Стерн обещает двигаться по прямой линии, собираясь для этого одолжить линейку у учителя чистописания. И тут же вспыхивает полемика с прямой линией. Кривые линии Стерна имеют свою логику. «По прямой линии,— говорил Стерн,— хорошо сажать капусту».

От Стерна идет в историю литературных навыков очень многое. Он показывал мысль человека не в ее логической правильности, а в ее психологической и характерной непоследовательности.

В то же время Стерн расшатал литературную форму и подготовил появление того, что сейчас называют «потоком сознания».

Рой несвязанных мыслей, освобожденных от грамматических правил, от знаков препинания, от моральных запретов, от вопроса о стыдном,— все это уже существует в Стерне. Это уже пройдено.

КЛЕТКА СТЕРНА

Стерн верил в то, что наступит время разума; он был другом философов и их союзником, союзником новой философии.

В человеческом сознании существуют тормозящие запреты.

Они как маятники у часов. Пружина или вес гири гонят колесо, а маятник, работая по тем же законам тяготения, качаясь, сдерживает движение, давая механизму разум.

Если снять маятник, то зажужжит машинка и реальность машины, цель ее исчезнет.

Именно в сопротивлении, преодолении и есть познание.

Познание в остановке, в удивлении, познание в усилии.

Торможение разума, попытки его, непрерывные и как будто бесплодные, приближают нас через препятствия к познанию.

Поток незадержанных мыслей — это не только часы без маятника, это работа без упора, это постройка без тяжести, и в конце концов это потерянный мир.

Еще раз, возвращаясь к Стерну, я вижу, что если оценить его как писателя чистой формы, как игру, то потеряешь его. Будешь в положении человека, который, пытаясь сесть на лошадь, через нее перепрыгнул.

Существует два пути: путь незадержанного потока и путь творимого мира.

В первом случае человек плывет, не противопоставляя себя произвольности ассоциации. Для того чтобы сделать поток явлением искусства, надо еще более усиливать парадоксальность ассоциаций. Поток сознания в результате оказывается все же перестроенным, но не осознанным, потому что осознание — это преодоление, остановка перед фактом, работа над его перевоплощением.

Другой путь — это путь сотворения мира.

Человек прилагает к миру труд и познает его, его переделывая.

Творческое усилие создает познавание мира.

В. Белинский во вступлении к «Физиологии Петербурга», сборнику, составленному из трудов русских литераторов, под редакцией Н. Некрасова, писал: «Петербург построен на расчете — правда; но чем же расчет ниже слепого случая? Мудрые века говорят, что железный гвоздь, сделанный грубою рукою деревенского кузнеца, выше всякого цветка, с такою красотою рожденного природою,— выше его в том отношении, что он — произведение *сознательного* духа, а цветок есть произведение *непосредственной* силы. Расчет есть одна из сторон сознания» [1].

Само исключение контроля уже как бы выкидывает нас из потока, потому что мы анализируем часы без маятника.

[1] В. Г. Белинский, т. VIII, стр 394.

Мы выкидываем труд преодоления, сопротивления.

— Я не могу вырваться,— говорил голосом ребенка скворец в «Сентиментальном путешествии».

На своем гербе Стерн хотел иметь, или имел скворца.

На гербе Стерна был скворец, этот скворец не был только угрозой еще не взятой Бастилии.

Стерн «обеими руками принялся за дело», ломая прутья клетки, но клетка была окручена проволокой.

Прутья клетки можно сломать, только построив новый мир.

Тристрам Шенди не должен был иметь того имени, которое он получил. Отец придумывал ему весьма вычурные имена, но мальчик получил простое имя.

В истории литературные направления иногда живут под именами неточными. Русский реализм жил под кличкой «натуральная школа», потом был точно и осторожно определен Чернышевским как гоголевская школа.

Трудно определить, что такое классицизм, сентиментализм, романтизм.

Спорят о реализме.

Все время происходят битвы из-за слов, то, что Стерн называл логомахии.

Эти битвы не бесполезны. Дело не в том, что люди неправильно определяют понятие реализм, дело в том, что сам реализм есть некоторый процесс постижения действительности и поэтому он не имеет ни конца ни начала. Это не отрезанный кусок материи, из которого можно сшить костюм к докладу.

А. Н. Веселовский, человек очень осведомленный, начинает определение романтизма так: «Термин случайный, как многие, которыми мы орудуем как готовыми формулами, предполагающими известную определенность. Между тем относительно этой определенности до сих пор не согласились» [1].

Не лучше обстоит дело с термином «сентиментализм». Таким образом, неопределенность термина «реализм» — частный случай неопределенности историко-литературной терминологии.

Высокомерный спор логомахов не соответствует достижению истины.

---

[1] А. Н. Веселовский, Избранные статьи, ГИХЛ, Л. 1939, стр. 517.

То, что делал Стерн, нельзя назвать реализмом. Писатель, несомненно, увлекался формой. Но он преодолевал старую форму, которая уже не годилась для выявления нового содержания.

Его игра трагична. Слова этой игры ритмически повторяются:

«Я не вырвусь».

Поток сознания, путь Джойса тоже никуда не выносит.

Социалистический реализм — понятие, явившееся на Первом съезде советских писателей, на великом съезде, на котором одновременно присутствовали представители русской литературы, художники Запада и присутствовали старики Джамбул и Сулейман Стальский.

Социалистический реализм вызывает споры.

Этот термин вызвал не меньшее количество споров, чем термин «романтизм» или просто «реализм».

Но уже ясно, для чего понадобилось определение этого течения: это определение литературы времени сознательно строящейся жизни, и вместо стона: «Я не вырвусь» — теперь художник говорит:

«Я построю».

МИСТЕР ПИКВИК И РОМАН СЕРВАНТЕСА

В городах обитаемы дома, построенные в разное время.

В Москве мы потому выходим к бывшим воротам через разные кривоколенные переулки, что улицы не могли переходить через стены укреплений и у ворот собирались пучками. В городе прошлое существует в настоящем.

В литературе это явление еще резче. Прошлое и настоящее в какой-то мере одновременны.

В памяти Диккенса были ярки «Тысяча и одна ночь», «Робинзон Крузо»; Сервантес и Фильдинг были им прочитаны еще в детстве.

Роман «Посмертные записки Пиквикского клуба» должен был быть романом обрамления: в историю путешествий пиквикистов должны были быть вставлены сведения, которые собирает сам председатель и его друзья.

Все они вместе открывали новое общество под названием «Корреспондентское общество Пиквикского клуба». Задачей общества было «...препровождать время от вре-

мени в Пиквикский клуб в Лондоне достоверные отчеты о своих путешествиях, изысканиях, наблюдениях над людьми и нравами и обо всех своих приключениях, совокупно со всеми рассказами и записями, повод к коим могут дать картины местной жизни или пробужденные ими мысли...».

В развитии романа создался образ Пиквика, и роман превратился в повествование о приключениях самого героя; корреспонденции не посылали совсем, и вставные новеллы постепенно выпали.

Чем дальше, тем меньше играют роль вставные новеллы. В главе XXXVI вставлена новелла о принце Блейдаде, но эта традиционная история заканчивается так: «Мистер Пиквик зевнул несколько раз, когда дочитывал эту маленькую рукопись...»

В какой-то мере стадии превращения романа Сервантеса и первого романа Диккенса похожи. Анализируя героев Диккенса, мы имеем право вспоминать героев Сервантеса не только потому, что Диккенс ссылается на них в тексте — иногда очень неожиданно,— но потому, что он повторяет положения старых романов: отношения Пиквика и его лакея Сэмюела похожи на отношения Дон Кихота и Санчо Панса. Сэмюел, не так, как Санчо, иногда удивляет нас неожиданной ученостью, вспоминает «Сентиментальное путешествие» Стерна, говоря о джентльмене «в коротких черных шелковых штанах», видевшем мертвого осла. Но Сэмюел снабжен, в противоположность слугам романов Фильдинга и Смоллета, не классической ученостью, а лондонским фольклором.

То, что обыкновенно называют типом, то есть действующее лицо, так удачно описанное, что оно, как замковый камень, отмеченный ударом (тип — по-гречески значит удар), смыкает свод, создается не только в результате жизненного наблюдения, но и художественным исследованием героя в разных обстоятельствах его жизни.

Сам Пиквик становится реальным, не условным, благодаря удивленному восприятию полного джентльмена обитателем нового великого Лондона — Уэллером.

Первоначально Пиквик исследовал «истоки прудов», находящихся в окрестностях Лондона, что пародировало работы настоящих путешественников, гибнущих в то время в Африке в поисках истоков Нила.

Описание пробуждения героя юмористично:

«Солнце — этот исполнительный слуга — едва только взошло и озарило утро тридцатого мая тысяча восемьсот двадцать седьмого года, когда мистер Сэмюел Пиквик наподобие другого солнца воспрянул ото сна...»

Вот первое описание наружности Пиквика, ироническое по своим подробностям:

«Посторонний наблюдатель... не нашел бы ничего особо примечательного в плешивой голове и круглых очках, обращенных прямо к лицу секретаря во время чтения приведенных выше резолюций, но для тех, кто знал, что под этим черепом работает гигантский мозг Пиквика, а за этими стеклами сверкают лучезарные глаза Пиквика, зрелище представлялось поистине захватывающим. Восседал муж, проникший до самых истоков величественных Хэмстедских прудов, ошеломивший весь ученый мир своей Теорией Колюшки,— восседал спокойный и недвижный, как глубокие воды этих прудов в морозный день или как одинокий представитель этого рода рыб на самом дне глиняного кувшина».

Так восходит Пиквик — этот ложный ученый.

Вот последнее его появление через десять лет:

«...солнце осветило его лысую голову, кроткое лицо, блестящие очки, светло-коричневые, плотно облегающие панталоны и черные гетры,— вот тогда меня потянуло к нему, и я окончательно убедился в том, что это — мистер Пиквик».

Действительно, этот ласковый, гармоничный человек тоже Пиквик, но он Пиквик, созданный романом.

Перипетии романа выпуск за выпуском, сталкивая героя с занятными пустяками, обнаруживали в нем представление об абсолютном моральном критерии.

Пиквик не только вырос, но и пережил моральную метаморфозу, став ангелом в гамашах.

Его рыбий взгляд обратился во взгляд мудрого ребенка.

Пиквик оказался честным, демократичным и упрямо-несгибаемым. Это дало ему нового друга — Сэмюела Уэллера. Диккенс уверяет, что его герой всегда и был таким, но только читатель не сразу рассмотрел героя.

Но первоначально в романе, который писался и выходил маленькими выпусками, сперва в двадцать четыре, а потом в тридцать две странички, героя, осознанного не было. Вернее — было несколько героев, членов клуба —

спортсменов, которые не все прошли через весь роман.

В вступлении к новому дешевому изданию «Посмертных записок Пиквикского клуба», вышедшему в 1847 году, Диккенс, пересматривая свое отношение к герою, писал:

«О мистере Пиквике говорили, что, по мере того как развертывались события, в характере его произошла решительная перемена и что он стал добрее и разумнее. По моему мнению, такая перемена не покажется моим читателям надуманной или неестественной, если они вспомнят, что в реальной жизни особенности и странности человека, в котором есть что-то чудаковатое, обычно производят на нас впечатление поначалу, и, только познакомившись с ним ближе, мы начинаем видеть глубже этих поверхностных черт и узнавать лучшую его сторону».

В романе образ Пиквика заново познается и тем самым пересоздается. Образ Пиквика спасает не только добродушие старика, но и неистребимое детское любопытство пожилого человека, в хлопотах пропустившего свою жизнь; старость отпустила Пиквика в жизнь так, как каникулы освобождают школьника из школы.

Диккенс хотел еще раз показать Пиквика, задумавши новое обрамление, книгу или ряд книг «Часы мистера Хамфри». Туда должны были входить не только новеллы, но и романы.

Книга должна была рассказываться двумя группами людей — господами и слугами; среди господ должен был находиться и Пиквик, среди слуг — Уэллеры старший и младший.

Вот как входил в неосуществленную книгу Пиквик. Сперва он восхищается старыми часами хозяина, потом: «Его восхищение не ограничилось часами, а распространилось на все вещи в комнате, и, право же, после того как он исследовал их одну за другой и в конце концов посидел на всех шести стульях по очереди, чтобы испытать, удобны ли они, я никогда не видывал такого олицетворения добродушия и счастья, какое он являл собой, начиная с блестящей макушки и кончая последней пуговицей на гетрах».

Пиквик, как мальчик, охвачен не только любопытством видеть, но и жаждой прикоснуться к новым для него вещам. Пиквик в этой вещи Диккенса, так же как Дон

Кихот во второй части романа Сервантеса, знает, что о нем написан роман. Предоставим слово мистеру Хамфри, который принимает героя:

«Я ответил, что частенько перечитывал историю его приключений, а его лицо хорошо знакомо мне по портретам. Я выразил ему свое соболезнование,— считая, что случай благоприятствует упоминанию об этом,— по поводу разных пасквилей на его особу, появлявшихся в печати. Мистер Пиквик покачал головой и на секунду как будто рассердился, но тотчас же улыбнулся снова и заявил, что я, конечно, знаком с прологом Сервантеса ко второй части «Дон Кихота», а сей пролог вполне выражает его отношение к данному вопросу».

Пиквик при всем росте его сознания в романе не трагичен. Диккенс все время тщательно комфортабельно обслуживает своего героя и не видит противоречия ясной доброты Пиквика с его окружением.

Пиквик остается близоруким и улыбающимся вместе с Диккенсом, которому близорукость давала необыкновенную точность ви́дения, но не спасла от горечи.

Продолжить Пиквика было невозможно.

Сервантес написал вторую часть романа, ощутив и, может быть, поняв трагичность своего героя.

Мир Пиквика был и остался уютным и замкнутым.

Не вскрывая трагичности ребячливого старика, Диккенс не смог дать ему второе воплощение. Вместо этого он оборудовал ему коттедж с камином и преданным лакеем. Сам Диккенс вернулся назад, обновив роман с узнаваниями и тайнами.

УЗНАВАНИЕ У ДИККЕНСА

Диккенс, приступая к роману «Оливер Твист», имел опыт и знания очеркиста и понимал условность старого романа и старой драматургии. Все это было изношено, как домашние туфли, и условно, но условность и изношенность помогали уютно обходить противоречия жизни.

Смоллет в свои романы включал описание путешествия. В то же время его роман «Путешествие Хамфри Клинкера» содержит в себе элементы узнавания. Герой — нищий бедняк — случайно спасает своего отца и получает признание своего сыновства, что не избавляет

его от женитьбы на самовлюбленной и напыщенной камеристке его тетки.

Сам признанный сын становится привилегированным служащим своего отца. Это узнавание в романе «Хамфри Клинкер» не единственное. Узнавания в романе многократно обыгрываются в ряде писем корреспондентов, из которых каждый по-своему понимает происходящее.

В «Очерках Боза» Диккенс сам пародировал старые узнавания и противопоставлял точно записанную натуру сюжетной условности.

В одиннадцатой главе он пишет: «Кстати об отцах! Как бы нам хотелось посмотреть хотя бы одну пьесу, где все действующие лица были бы сиротами! Отцы влачат за собой смертную скуку на сцену и подробно объясняют герою и героине, что было до поднятия занавеса... Или же им вдруг приходит в голову, что тот или та, с кем они, ничего такого не подозревая, находились в непрестанном общении все три длинных акта,— их сын или дочь, после чего вы слышите возгласы: «Боже! Что я вижу! Этот браслет! Эта улыбка! Эти документы! Эти глаза! Неужто зрение обманывает меня? Нет, сомнений быть не может! Дитя мое!» — «Отец!» — восклицает дитя, и они заключают друг друга в объятия и смотрят друг другу через плечо под бурные рукоплескания зрителей».

Все было изжито, истерто, но не выброшено. Новое жило, притворяясь старым, как в английском законодательстве. Притворство это было не бесполезным, цели его понимал молодой очеркист Диккенс.

Самыми угнетенными из угнетенных в старом Лондоне были трубочисты. В трубу мог пролезть только мальчик, и мальчика для этого брали самого беспомощного, бездомного, такого, которого некому было пожалеть. Достигнув юности, трубочисты умирали от рака. Мальчики-трубочисты и малолетние рабочие вообще — это реальность старого Лондона, но существовала и легенда, которую Диккенс рассказывает в двадцатой главе «Очерков»:

«Рассказывали истории об одном мальчике, похищенном в детстве и обученном ремеслу трубочиста. Подвизаясь на этом поприще, он однажды случайно попал в спальню своей матери, куда его послали прочищать камин. Мальчик, потный и обессилевший, вылез из трубы и повалился на кровать, в которой так часто спал ребенком. Там его нашла и узнала мать. С тех пор до конца

своей жизни она раз в год, ровно в половине второго, устраивала прием для всех лондонских трубочистов, угощала их ростбифом и плумпудингом, а сверх того оделяла шестипенсовиками».

Через два года в «Оливере Твисте» Диккенс дает сцену найма мальчика из работного дома в ученики трубочисту. Трубочист рассказывает о том, как он заставляет работать своих учеников. Мистер Гэмфилд ищет самого миниатюрного мальчика, для того чтобы он мог пролезть через дымоход.

Читатель романа уже знает Оливера Твиста. У Оливера Твиста есть лицо, характер, поэтому то, что ему угрожает,— это не просто рассказ о жестокости, а рассказ о жестокости, жертвой которой становится известный нам мальчик.

Члены приходского совета разговаривают с мистером Гэмфилдом:

«— Это скверное ремесло,— сказал мистер Лимкинс, когда Гэмфилд снова заявил о своем желании.

— Случалось, что мальчики задыхались в дымоходах,— произнес другой джентльмен.

— Это потому, что смачивали солому, прежде чем зажечь ее в камине, чтобы заставить мальчика выбраться наружу,— сказал Гэмфилд.— От этого только дым валит, а огня нет! Ну, а от дыму нет никакого толку, он не заставит мальчика вылезти, он его усыпляет, а мальчишке этого только и нужно. Мальчишки — народ очень упрямый и очень ленивый, джентльмены, и ничего нет лучше славного горячего огонька, чтобы заставить их быстрехонько спуститься. К тому же это доброе дело, джентльмены, потому как, если они застрянут в дымоходе, а им начнешь поджаривать пятки, они изо всех сил стараются высвободиться».

Случайно при подписании договора судья перед тем, как обмакнуть перо в чернильницу, посмотрел на мальчика.

Увидав, как слаб и несчастен ребенок, судья не подписал готовой бумаги.

Романист делает это не случайно. Романист должен поставить чернильницу так, чтобы человек поднял глаза и увидал то, что прежде не видел.

Но судьба Оливера вся основана на случайностях. Если бы его узнавание происходило так, как это произо-

шло с трубочистом, который выпал из камина в дом своего отца, то топ был бы слишком очевиден.

«Оливер Твист» написан с силой и успехом, во много превосходящими «Очерки Боза».

Приключения происходят с людьми, характеры которых мы знаем, причем эти характеры исследуются приключением, но «Оливер Твист» в то же время широко использует общие места, в том числе и узнавание.

Оливер не вывалился из камина в отчий дом, но при задержании из-за кражи, которую не он сделал, мальчик попадает к другу своих родителей и лежит под портретом своей матери, на которую он был изумительно похож.

Мальчик как бы узнает портрет, он видит его «духовным взором» даже тогда, когда кровать ставят так, чтобы он не видел портрета.

Так как мальчик никогда не видел своей матери, то тут происходит мистическое узнавание: сын узнает мать.

В дальнейших приключениях Оливера Твиста он посажен ворами в слуховое окно в тот дом, в котором живет его тетя Роза. Эта женщина в результате тоже узнается.

В одном романе даются два узнавания. Способы узнаваний традиционны — при помощи вещи, оставленной матерью своему ребенку.

Правда, золото похищено, оно похищено дважды: сперва смотрительницей, которая заложила медальон, потом злодеем-братом, который бросает документы и вещи в поток, но вступает в силу другой топ — подслушивание, при помощи которого истинное происхождение Оливера восстанавливается.

Интрига основана на том, что Оливера Твиста хотят сделать вором. Любопытно, что мальчик-вор, встретивший Оливера, не был в заговоре.

Заговор бесполезен: и без интриги Оливер Твист оказался в доме скупщика краденого.

Интрига нужна своими перипетиями для того, чтобы избавить Оливера, его только одного, от участи брошенных детей. Интрига повторяет майскую песню о трубочисте.

Для того чтобы сохранить нужную ему самому реальность, Диккенс говорит о том, что друг Оливера Твиста, Дик, воспитанник работного дома, умер. Удача Оливера Твиста не распространяется на его друзей. Для того чтобы сделать более реальным добродушного мистера

Браунлоу, рядом с ним показан менее добродушный, вернее — внешне грубый, мистер Гримуинг, который не сразу поверил в добродетель найденыша.

Машина старого романа помогла Диккенсу показать работный дом и трущобы Лондона, помогла ему связать героев, дать их в сцеплении, показать нищету рядом с благосостоянием, но одновременно эта интрига своей условностью и здесь и в других романах мешала Диккенсу.

Условность обрамляющих новелл в романах Диккенса, а также бледность и условность главных героев, которые достигают благополучной развязки явно не своими усилиями, а волей автора, связаны с мировоззрением автора, с его полупринятием существующего.

Диккенс долго не расставался и с развязкой при помощи узнавания.

В романе «Жизнь и приключения Николаса Никльби» мы встречаем тот же прием узнавания, но узнается не главный герой, а герой второстепенный, им покровительствуемый; узнавание не способствует спасению героя — он гибнет.

Старый прием как бы вывернут. Смайк не сын добродетельного, находящегося за кулисами героя, а сын злодея ростовщика Ральфа Никльби. Ральф Никльби ненавидит Николаса — своего племянника и преследует своего неузнанного сына, которому Николас покровительствует.

Катастрофа злодея состоит в том, что он узнает, что он погубил своего собственного сына. Смайк не условный герой, но зато вполне условны Николас Никльби и его антагонист Ральф.

Честертон в книге «Диккенс» говорит, что «Николас Никльби» «...относится к той категории романов, где главный герой является лишь орудием, карающим злодея» [1].

Кроме чудесных удач с Пиквиком, Диккенсу, можно сказать, не удавались главные герои романов. Детски наивный, всему удивляющийся, добросердечный и непреклонный Пиквик и его опытный друг лакей Сэмюел оказались истинными героями истории Пиквикского клуба. В остальных романах второстепенные герои, а у Диккенса их были сотни, всегда оказывались удачей автора, а главные герои — условными нитками, которыми спи-

---

[1] Г. Честертон, Диккенс, изд. «Прибой», Л. 1929, стр. 111.

вался сюжет: вернее, они — условный костяк сюжета, пустой, прозрачный, и неправдоподобный. Главному герою, герою добродетельному, предсказана победа и счастье, а счастье для такого героя нереально, и об этом точно говорил Гегель. То благополучие, которое может получить главный герой, мало похоже на счастье.

Мы говорили уже, как иронизировал над счастливыми концами романов Вальтер Скотт, который постоянно их применял; Айвенго должен быть счастлив с леди Равеной, но и сам Айвенго скучен, хотя и доблестен. Ревекка, еврейка, в которую влюблен Айвенго, интереснее, и ей Вальтер Скотт может предоставить в качестве дани справедливости только то, что рыцарь о ней вспоминает.

Честертон в интересной книге о Диккенсе уверяет, что Диккенс доказал своими романами, что быть бедняком занимательно и интересно.

Нет, доказано было другое: быть победителем в буржуазном мире неинтересно. Если буржуа в «Тяжелых временах» уверяет, что бедняки хотят есть серебряными ложками черепаховый суп, то у Диккенса его счастливые, благополучные герои серебряными и золотыми ложками в эпилоге хлебают навар из розовых облаков.

Удаль Тома Джонса прошла, Николас Никльби силен и смел, но он не решается встречаться с Маделен, в которую он влюблен, потому что она богаче его, а сестра его Кэт не решается любить Фрэнка потому, что он племянник его благодетелей.

В старой живописи, кроме обычной перспективы, есть перспектива всадника — человека, который смотрит сверху. Есть перспектива лягушки: тогда глаза художника находятся внизу.

Романы Сервантеса и Фильдинга написаны с перспективы всадника. Счастливые концы Диккенса написаны с перспективы лягушки.

Бедняки интересны потому, что у них истинные конфликты, они живут в действительном мире и преодолевают действительные затруднения.

Но Диккенс может помочь только чудесами, в том числе узнаванием.

Вера Павловна в романе «Что делать?» Н. Г. Чернышевского вспоминает про то, какие книги она раньше читала и считала, что это самые лучшие книги: «Ведь вот Жорж Занд — такая добрая, благонравная,— а у ней

все это только мечты! Или наши — нет, у наших уж вовсе ничего этого нет. Или у Диккенса — у него это есть, только он как будто этого не надеется; только желает, потому что добрый, а сам знает, что этому нельзя быть. Как же они не знают, что без этого нельзя, что это в самом деле надобно так сделать и что это непременно сделается, чтобы вовсе никто не был ни беден, ни несчастен. Да разве они этого не говорят? Нет, им только жалко, а они думают, что в самом деле так и останется, как теперь,— немного получше будет, а все так же. А того они не говорят, что я думала».

Честертон понял неудачу Диккенса и с меньшим талантом, но с талантом большим развил ее.

Если невозможна борьба, потому что борьба кончается поражением, если счастье — это выигрыш в лотерею, то можно писать о преступлении, заменив борьбу жизни борьбой за разоблачение преступника. Честертон создал целый ряд новелл о простодушии отца Брауна, о толстом, с виду обычном, католическом священнике, который разоблачает преступление, находя каждый раз самый удивительный вариант его совершения.

Необычайное действительно, утверждает он, но действительное оказывается преступлением.

Другой ход Честертона — выдуманные приключения: например, человек, желая обновить любовь, все время странствуя, влюбляется в свою собственную жену, изменившую фамилию, и добивается снова ее любви.

Иногда Честертон описывает жизнь людей, изобретающих невероятные профессии, добивающихся реализации метафор, строящих дома на деревьях, съедающих собственную шляпу и изобретающих мимические языки.

Но мир мало утешить или развлечь, явления его нуждаются в переделке, а не в переименовании.

Роман с благополучным концом, с неизменным устройством мира в эпоху Диккенса — это роман с неудачным главным героем или роман с выдуманным, срежиссированным действием. Самому Диккенсу в поздних романах пришлось обратиться к вымышленным интригам. Если с трудом можно поверить, что Боффин разыгрывал злодея для того, чтобы перевоспитать Беллу, то совсем нельзя поверить в то, что Золотой Мусорщик одновременно и в другом помещении мистифицирует одноногого продавца баллад Вегга:

«И отчасти для посрамления этого самого Вегга, для того, чтобы завести его как можно дальше в той бесчестной игре» («глава XIII показывает, как Золотой Мусорщик помогает разгребать мусор»).

Честертон за уютно остановленный мир, за мир мистификаций.

Человечество любит богоборца Прометея, которого не сломили пытки Зевса. Для Честертона Прометей стоит в другом ряду: для него он только «друг людей, несущий человечеству источник света. Его образ — самый благородный из всех существующих в этом мире. Он для нас выше всех героев и лучше всех святых. Он нам так же дорог, как Пятница Робинзону Крузо» [1].

Титан внезапно стал слугой. Атмосфера сказки, колорит Диккенса, вернее — некоторая условность этого колорита, важнее для Честертона истины, которая скрыта в Диккенсе.

В письме о страшном он восхищается почерком.

Человечество,— как бы говорит исследователь, поправляя Диккенса,— должно быть таким, какое оно есть; эта мысль присуща в какой-то мере и Диккенсу, он только хочет, чтобы человечество жило немного лучше без глупых чиновников, жестоких учителей.

Есть еще путь бегства: можно бежать в душу человека, изолировав ее, как блокгауз во враждебной стране.

Диккенс еще не пошел по этому пути. Он не видит до конца зло мира, но не отказывается бороться с ним.

Пускай мир преобразуется. Пускай закроются страшные школы, долговые тюрьмы и работные дома, использующие бедняков. Пускай Америка, оставаясь страной без мечты, станет менее самодовольной.

Негодование Диккенса приводит его к мысли о необходимости реформ, но не революции. Но Честертон утешает романиста, говоря, что трущобы, тюрьмы очень красивы; приниженность бедняков, у которых сама радость «нечто среднее между радостью и горем», прекрасна. Поэтому Честертон, возвеличивая Диккенса, отрицает писателя нового времени — Горького, имя которого невольно приходит на ум при чтении книги, полной утешительства, как возражение против ее сущности.

---

[1] Г. Честертон, Диккенс, стр. 159.

Честертон говорит, что Диккенсу, который показал картину радости бедняков, который постоянно утверждал вместе с Христом, что «блаженны нищие», удалось переделать жизнь людей, слегка смягчив их страдания.

Вот слова Честертона о Горьком: «Писателем, выражающим в довольно типичной форме современные революционные стремления, является Горький, давший одному из своих произведений странное, на мой взгляд, название: «Бывшие люди». Главным мотивом, почему английские писатели, в особенности Диккенс, несмотря на все свойственные им недостатки, все же содействовали проведению в жизнь столь многих преобразований, служит тот, что они никогда не дали бы подобного названия книге о людях. Диккенсу в действительности удалось смягчить горькую участь бедняков, борьбу с которой он поставил целью своей жизни. Тайна его успеха кроется в том, что все его произведения и очерки можно было бы объединить под одним общим названием: «Те, которые остаются людьми» [1].

Надо сказать, что в Евангелии слов «Блаженны нищие» — нет.

В Евангелии написано: «Блаженны нищие духом», но прямой проповеди «блаженства нищеты» там нет — это уже дело комментаторов. Комментарии — дело компромиссное: в Евангелии сказано, что легче верблюду пройти через игольное ушко, чем богатому войти в царствие небесное.

Вот тут начались комментарии. Говорили, что игольное ушко — это название одних ворот в Иерусалиме, говорили, что верблюд не верблюд, а толстая веревка. И все же при всех смягчающих комментариях одно в другое не проходит, разве только продеть канат через ворота — получится легко, но бессмысленно.

Про Диккенса говорят, что он сказочник, и сказка как жанр объясняет его утешительство. Но сказки к злодеям жестоки и даже изобретательны в казнях. Фольклор совсем не добродушен.

Диккенс открывал раны и не мог их излечить. Это не вина его — он человек своего времени, только не будем говорить, что время его было счастливо, не будем говорить, что он сам жил счастливо и что критический реа-

[1] Г. Честертон, Диккенс, стр. 256—257.

лизм — последний этап художественных достижений человечества.

Скорее можно сказать, что споры с социалистическим реализмом начались раньше, чем новый метод получил свое название.

БЛЕСТЯЩИЕ ГЛАЗА ДЕТЕЙ И БЛЕСК ГЛАЗ МИСТЕРА ДИКА

В первом плутовском романе — «Жизнь Ласарильо с Тормеса» — жизнь рассказана героем с рождения, вернее — книга начиналась с описания родителей, но рассказывал автор эту жизнь как взрослый, бывалый, знающий бытовую шутку человек.

Фильдинг начинает свой роман «История Тома Джонса» с повествования о том, как Джонса грудным младенцем подбросили в чужой богатый дом, но детство Джонса не рассказывается.

В начале книги третьей романист говорит: «Читатель благоволит припомнить, что в начале второй книги этой истории мы намекнули ему о нашем намерении обходить молчанием обширные периоды времени, если в течение их не случилось ничего, достойного быть занесенным в нашу летопись».

В этот пропуск попадает и детство героя: о нем уже говорят как о юноше.

В «Тристраме Шенди» Стерна герой почти не появляется, и мир увиден глазами чудаков, окружавших младенца.

Увиден мир и в воспоминаниях автора, которые даются с налетом усталости и разочарования.

Диккенс ввел в высокую литературу ви́дение в романе мира детскими глазами.

Роман «Домби и Сын» был начат Диккенсом в 1846 году в Швейцарии, на берегу Женевского озера, продолжен в Париже и закончен в Лондоне в марте 1848 года.

Это были годы славы, благосостояния и спокойных путешествий автора.

Роман же горек.

Существует суровый капиталист Домби; он живет в большом холодном доме, и сам он окружен холодным уважением родственников и служащих.

Домби — крупный коммерсант, честный человек, уверенный в могуществе денег; он честный человек, который заплатил свои долги при разорении до конца. Даже сумма предъявленных к нему претензий возбуждала уважение окружающих.

Домби могуществен. Он хочет продолжаться в веках, причем продолжаться должна фирма. Рождение сына превращает дом Домби и фирму Домби в фирму «Домби и Сын».

Название фирмы становится названием романа.

Домби не любит дочь, она не может войти в состав фирмы. Свою первую жену коммерсант как будто заморозил. После смерти сына Домби женится второй раз: фирма должна продолжаться.

Между тем Домби любил своего сына Поля по-своему страстно и по-своему преданно. Он только форсировал его развитие так, как коммерсант старается ускорить оборот своих капиталов. Сын оказался хрупким. Он не выдержал нагрузки холодного дома и классической учености.

Маленький Домби сидит перед отцом; сам он кажется старым. Отец и сын сидят перед камином. Яркий огонь отражается в глазах мальчика, и только поэтому видно, что он не спит:

«...маленький Поль нарушил молчание:

— Папа, что такое деньги?

Неожиданный вопрос имел такое непосредственное отношение к мыслям мистера Домби, что мистер Домби пришел в полное замешательство.

— Что такое деньги, Поль? — повторил он.— Деньги?

— Да, —сказал ребенок, опуская руки на подлокотники своего креслица и поворачивая старческое лицо к мистеру Домби,— что такое деньги?

Мистер Домби был в затруднении. Он не прочь был дать сыну какое-нибудь объяснение, включающее такие термины, как средство обмена, валюта, обесценивание валюты, ценные бумаги, золотое обеспечение, биржевые цены, рыночная цена драгоценных металлов и так далее, но, взглянув вниз, на маленькое креслице, и увидев, как до него далеко, он ответил:

— Золото, серебро, медь. Гинеи, шиллинги, полупенсы. Ты знаешь, что это такое?

— О да, я знаю, что это такое,— сказал Поль.—Я не об этом спрашиваю. Я спрашиваю, что такое сами деньги?»

Маленький Поль задал трудный вопрос, на который сам Диккенс не смог бы ответить, даже если бы ему предоставили для этого любое количество томов.

Домби-старший думает, что он-то знает, что такое деньги. Он отвечает:

«— Деньги, Поль, могут сделать что угодно».

Он берет сына за руку, но тот отнимает свою руку, глядит в огонь, потирает ручку кресла — «...словно ум его находился в ладони и он его оттачивал...» — и повторяет после короткой паузы:

«— Что угодно, папа?

— Да. Что угодно. Почти,— сказал мистер Домби.

— Что угодно — значит, все? Да, папа? — спросил сын, не замечая или, может быть, не понимая сделанной оговорки».

Но деньги не спасли мать маленького Домби. Значит, они жестокие. Деньги не могут сделать его здоровым и сильным и не могут избавить мальчика от странных снов.

Глава фирмы, для того чтобы ободрить сына, дает деньги от его имени в долг молодому Гэю. Деньги стали как будто добрыми, но Поль умирает, фирма рушится, и тут кончаются ответы, которые может дать Диккенс.

В «Николасе Никльби» существуют добрые деньги двух благотворительных братьев, которые выручают всех, кто к ним обращается.

Братья могут сделать все. Почти.

Диккенс не хочет понять всей остроты той оговорки, которую сделал суровый Домби.

Старый владелец инструментальной лавки в конце романа непонятным для нас способом богатеет, его племянник Уолтер женится на Флоренс. Возрождается фирма, потому что Флоренс рожает мальчика Поля. Мистер Тутс, простоватый друг маленького Поля, повторяет слова своей жены, служанки Флоренс:

«...Так, благодаря его дочери», — сказала моя жена,— «взойдет», нет, «восстанет»,— именно так выразилась моя жена, — «восстанет во славе новый Домби и Сын».

Мир, увиденный Диккенсом, исчезает. Старый Домби раскаялся, он целует дочку своей дочери; внучку тоже зовут Флоренс. Все искуплено, и в Лондоне осталось все на своих местах, и все не увидено.

Видеть умели только маленький Поль и Тутс, богатый и неразвитой человек, женившийся на служанке,— он умел жалеть, умел жертвовать.

Все остальное возвращается снова на круги своя — только деньги как будто достались в руки добрым людям.

Поговорим о Тутсе.

Этот молодой человек обладал распухшим носом, большой головой, он был похож на растение, которое вдруг перестало цвести и осталось в виде высохшего стебля. «Говорили, что доктор хватил через край с молодым Тутсом и что тот утратил мозги, когда у него начали пробиваться усы».

Этот запуганный молодой человек с хриплым голосом носил кольцо в жилетном кармане и украдкой надевал кольцо, когда учеников выводили на прогулку.

Этот озябший человек давно уже перестал к самому себе обращаться с какими бы то ни было вопросами, обладал черепом, похожим на свинцовый кувшин; в этом кувшине содержался дым.

Если бы выпустить этот дым, может быть, он обратился бы в джина из арабских сказок. Но мозги бедного Тутса были крепко и навсегда запломбированы.

Только Тутс понимает, что Полю трудно.

«— Как поживаете? — спрашивал он Поля раз пятьдесят в день».

Так жалел удрученного мистера Микобера в романе «Дэвид Копперфилд» сумасшедший Дик, который тоже пожимал руку бедному неудачнику, вызывая восторг Микобера своей участливостью.

Добрые люди у Диккенса — слабые люди.

Детям, простакам и безумцам дается освобождение от колеса жизни, от того, что называл в позднем романе сам Диккенс «подснаповщиной». Что такое подснаповщина?

Утреннее вставание, бритье, уход на службу, восхищение Великобританией и ее законами и отношение мистера Подснапа к искусству как к служанке, которая изображает этого влиятельного господина красками, творит ему монументы из мрамора и развлекает музыкой тапера.

Мир Подснапа — это не голый король.

Этот король в цилиндре, сюртуке, длинных брюках: этот король носит зонтик и благополучно тычет зонтиком землю во всех частях света.

Мир этого человека противоречит поэзии, доброте и потому подлинно безумен.

Диккенс для того ввел детей и простаков в свои романы, чтобы посметь их глазами увидать нелогичность всегдашнего, обычного.

Дэвид Копперфилд из романа того же названия — в какой-то мере сам Диккенс. Роман автобиографичен. Роман начал печататься в 1849 году, кончился печатанием в 1850 году.

Это было время полной славы Диккенса, и он дал в своем романе место самому себе: создал в романе убежище прошлому и возмещение былым обидам.

Диккенс, заканчивая роман, писал своему будущему биографу Форстеру, что ему «чудится, будто он отпускает в сумрачный мир частицу самого себя».

Он кончил роман рассказом о своей славе, но не рассказал в нем о своей литературной работе.

Зато он рассказал о своих обидах.

Мир Дэвида Копперфилда хрупок. Коттедж, в котором живут он и его рано овдовевшая мать, называется «Грачёвник», но грачей около дома нет. Это дом иллюзии, и родился Дэвид после смерти своего отца как бы по ошибке: его двоюродная бабушка ждала рождения внучки и в гневе уехала, узнав, что родился мальчик.

Диккенс сумел в этом романе написать о самом простом, о самом хрупком, близком и увиденном рядом.

Мать характеризована еще сравнительно общо, сказано про ее волосы и юность.

Потом к свойствам матери прибавится ее беспомощность.

В самом начале второй главы начинается описание служанки и рядом с ней превосходное описание мира ребенка с укрупненными деталями.

Мир описан обычными фразами, но в них предметы преобладают над действиями. Все крупно, уютно и монументально, потому что превышает масштаб ребенка, который воспринимает мир.

«...Пегготи с такими темными глазами, что они как будто отбрасывают тень на ее лицо, и с такими твердыми и красными щеками, что я недоумеваю, почему птицы предпочитают клевать не ее, а яблоки.

Мне чудится, я помню их обеих, одну неподалеку от другой — они кажутся мне ниже ростом, потому что

наклоняются или стоят на коленях, а я нетвердыми шагами перехожу от матери к Пегготи. В моей памяти хранится впечатление,— я не могу отделить его от отчетливых воспоминаний,— будто я прикасаюсь к указательному пальцу Пегготи, который она, бывало, протягивала мне, и этот исколотый иголкой палец шершав, как маленькая терка для мускатных орехов...

Что еще могу я припомнить? Посмотрим.

Встает из дымки наш дом — для меня не новый, а очень хорошо знакомый по самым ранним воспоминаниям. В нижнем этаже кухня Пегготи, выходящая на задний двор; посреди двора шест с голубятней без голубей; в углу большая собачья конура без собаки и множество кур, которые кажутся мне ужасно высокими, когда они разгуливают с угрожающим и свирепым видом».

Безмятежность этого рая продолжается очень недолго.

Мы привели начало второй главы, которая названа «Я наблюдаю».

В той же главе начинаются разговоры о замужестве, потом приходит джентльмен с прекрасными черными волосами и бакенбардами — тот самый, который провожал маму в церковь.

Начинаются темные разговоры, случайно услышанные мальчиком. Потом он уезжает с нянькой, отправленный к ее родственникам, и когда возвращается, то попадает в обстоятельства, описанные в третьей главе — она называется «Перемена в моей жизни». Мама вышла замуж за мужчину с прекрасными бакенбардами, и господин Мэрдстон занимает весь дом, и в собачьей конуре теперь живет огромный пес «с большущей пастью и с такой же черной шерстью, как у него. Мой вид разъярил пса, и он выскочил и бросился на меня».

Так кончается третья глава.

Бытовая подробность одновременно, как это часто бывает у Диккенса, оказывается метафорой.

Вещи изменили свой характер, свое отношение к ребенку, он впадает в немилость. Мать его становится робкой — она игрушка в руках жестокого человека с бакенбардами.

За всем этим стоит еще вопрос о собственности. «Грачёвник» оставлен покойным отцом Дэвида жене в наследство без всяких условий. «Грачёвник» становится гнездом человека с бакенбардами. Мальчик теряет все.

Мать его умирает, он десяти лет попадает на фабрику клеить этикетки.

Реальный, страшный, несправедливый мир развертывается перед глазами малыша.

Драма, которая происходит вокруг Дэвида,— драма слабых, которые не могут защитить мальчика от грубого, твердого Мэрдстона.

Мэрдстон не сильный человек; это мелкий человек с мелкой добычей. Он отнимает у мальчика немного — дом.

В конце романа Мэрдстон и его сестра тиранят вторую жену постаревшего красавца.

Зло мира выражено в маленьком, жестоком, равнодушно-твердом человеке.

За Мэрдстоном скрывается зло Англии и даже зло семейства самого Диккенса.

Диккенс не осиротел в детстве. Его отец был разорившимся чиновником, болтуном и бездельником, любителем выпивок и красноречия. Диккенс в романе, в который он послал самого себя, изобразил отца в виде мистера Микобера.

Микобер охвачен духом условного красноречия клерков. Он все время пишет письма, произносит речи и делает пунш. Вздор — это защита Микобера перед злом мира. Он разорен, он попадает в долговую тюрьму, но все время с наслаждением выписывает векселя, вычисляет по ним проценты, считая, что заплатит. Микобер — своеобразный безумец, отгородившийся векселями и бумажным вздором от зла мира.

Мэрдстон не безумен. Он твердо и жестоко отнимает от ребенка, как сказали бы в Таджикистане, тень родного дерева.

Бабушка, к которой бежит несчастный ребенок, мисс Тротвуд, не безумна, но чудаковата. Ее седые волосы расчесаны на пробор, она одета в просторное синевато-серое платье, как будто приспособленное для верховой езды. Воротнички и манжеты мужского фасона дополняют ее костюм. Носит она золотые мужские часы.

Это внешне суровая, чудачеством защищающаяся от зла и мира, одинокая, обиженная женщина. У нее есть своя тайна: мы узнаем впоследствии, что ее обманул муж. Муж продолжает шантажировать бабушку — это спившийся человек. Бабушка покровительствует безумному

Дику, которого она взяла из сумасшедшего дома. Безумец становится товарищем ребенка.

Дик одет как джентльмен, и только странный, водянистый блеск его глаз, с клинической точностью замеченный Диккенсом, является признаком безумия.

Безумец считает, что в его мозги вселились мысли казненного английского короля Карла I. Он пишет мемуары человека, погибшего в 1649 году. Из мемуаров склеивает бумажные змеи и запускает их в небо.

Дик — его настоящее имя Ричард Бебли — радуется полету бумажных змеев, как ребенок: он думает, что мысли его, Дика, таким образом распространяются по миру.

Имена добрых Дик пишет на бумажках, которые он надевает на бечеву змея. Бумажки по бечеве взлетают в небо, и небо сияет.

Дик по-своему сопротивляется. Он работает как переписчик, когда бабушка разоряется, мирит своего друга, старого доктора, автора ученого словаря, с его молодой женой Анни. Безумец делает то, что не могут сделать умные, заставляет людей объясниться друг с другом.

Напрасный труд. Удачи он достигает только в романе.

Мне говорил Маяковский: лошади, не умея разговаривать, никогда не выясняют отношений, поэтому среди них не распространены самоубийства.

Диккенс этого не знал.

У него к концу романов обычно собираются люди, и тот, кто ведет интригу, распутывает ту композицию, которую построил писатель,— отношения выясняются.

Это не бог, спускающийся на колеснице в последнем акте трагедии, это клерк с документами, украденными, вытащенными из печи, или сам добрый богач, из-за денег которого шла борьба,— он все понимал и давал злым время обнаружить их злобу, для того чтобы ее покарать.

Дик распутывал узел отношений между стариком Стронгом и его молодой женой, и в тот момент, когда женщина стояла перед своим старым мужем на коленях, Дэвид Копперфилд сам тут же давал показания, поясняя то, что было непонятно, говоря о своих подозрениях и о клевете Урия Хипа.

Не будем разбирать сейчас условность таких частных развязок. Что может сделать добрый Дик?

Он может заставить людей поговорить друг с другом, но Стронг останется старым, жена его — молодой.

Зло мира не недоразумение: оно последствие того, что госпожа Марклхем, мать Анни, выдает молодую свою дочку за старого человека, радуясь потом, что завещание составлено им на имя Анни.

Зло мира не в том, что в опустевший после смерти отца Дэвида дом вселился человек с черными бакенбардами и он же в опустевшую собачью будку посадил злую собаку своей масти.

Зло мира, условно говоря, в деньгах.

Большие деньги, новые отношения изменяют все в Англии; старые маленькие благосостояния превращаются в труху; банкир Домби презирает пенсионеров-лавочников и их жалкие драгоценности.

Испуганный муж доброй Пеготти, старый извозчик Баркис, становится скрягой, прячет свои жалкие сбережения под кроватью и, скованный ревматизмом, все время пробует палкой — цело ли его сокровище.

Поля Англии застроены закопченными городами, владениями богачей и банкиров. На все это Диккенс смотрит глазами ребенка, всему этому он может противопоставить простое и мудрое ви́дение, включающее в себе неприятие и рассказы о странных похождениях чудаков.

Роман «Дэвид Копперфилд» построен по прямой линии, последовательно развивая ступени судьбы героя. Время в нем течет по прямой; перерывы в действиях даются при помощи ухода героя, в прямой связи с его окружением.

Этапы пленения дома Дэвида Копперфилда злодеем отчимом совершаются во время его отсутствия, но прямолинейность действия и единство восприятия сохранены. Эпилог дается после поездки героя за границу.

Сам Дэвид — упрямый работник: разорившись, он становится стенографом в парламенте. Он не надеется на удачу, рассчитывает на труд, но вырывается из нужды только случайно. Как Диккенс, он — огромный талант, понятый читателем.

Антагонисты героя — это делец Урия Хип, который смирением и хитростью пролезает в богатство, суровый Мэрдстон.

Один из антагонистов неожидан — это товарищ по школе, богач, красавец, эгоист Стирфорт. Он становится любовником девушки, в которую был полувлюблен Дэвид; он губит ее семью.

Стирфорт не корыстный злодей, он эгоист; блестящий молодой человек, который мог бы быть основным героем в предшествующем Диккенсу романе, по-своему непреклонен, как Мэрдстон.

У Диккенса интерес в романах и симпатия автора перенесены если не на работу простых людей, то на их жизнь, на их попытки сохранить поэзию этой жизни перед грозной наступающей силой.

Диккенс знает, что мир зол, но не видит сил, которые могут противодействовать злу. Иногда он думает, что злу может противодействовать доброта, а так как доброта должна быть сильной, то, значит, добрый должен быть богатым, так как иначе он погибнет.

Тайны в романах Диккенса — тайны денег, похищенных, завещанных, украденных при помощи документов.

Развязка романов Диккенса — семейное счастье. Это иллюзии — закрытая дверь не отделяет коттеджа от мира.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ, УЗНАВАНИЯ, УЖАСЫ, ТАЙНЫ

Гёте утверждал, что части цветка являются изменениями лепестка.

В литературоведении многие увлекаются классификацией.

Классификация трудна и спорна. Все части произведения писателя связаны его усилием анализировать мир; все переключается, все живет вместе, пересоздаваясь.

Попробуем все же дать некоторые практические разделения способов вести прозаическое повествование.

Узнавая свойство предмета или явления при помощи искусства, мы можем прибегнуть к двум способам.

Или мы познаем предмет в его возникновении, то есть последовательно анализируем события, по мере того как они возникают.

Приведу простейший пример: посеял дед репку, выросла репка большая-пребольшая.

Дается ситуация: выросла большая репка. Затем возникает конфликт между слабостью деда и величиной репы. Конфликт комичен, потому что на самом деле усилия для вытаскивания репы ничтожны; чем больше возрастает цепь существ, производящих усилие, тем более возрастает спокойная комичность построения.

Так обычно строятся сказки: жил-был царь или жил-был мужик, были у него дети — перед детьми ставится задача. Возрастание трудности задачи является средством развертывания анализа.

Может быть другое построение, которое обычно для загадки. Предмет сразу дается как бы не в полном ви́дении с разрозненными и переставленными признаками. Задачей анализа является собирание из частей целого, причем анализ состоит в том, что разгадок может быть несколько; смена разгадок, уточнение их способствуют анализу. В результате истинное понимание снимает и вытесняет ложное понимание, и мы, как говорили еще древние риторы, радуемся тому, что получили новое знание.

Новелла загадок или анекдот с загадкой является как бы новеллой ошибки, которая потом разрешается, причем при разрешении уточнение освещает не только самого человека, но и его окружающих.

Для простоты анализа возьмем всем известные новеллы Мопассана.

1. Фальшивые драгоценности могут быть приняты за настоящие. Этот случай развернут в новелле «Ожерелье». Молодая небогатая женщина берет у своей подруги ожерелье на один раз, чтобы показаться в нем на балу. Ожерелье потеряно. Женщина покупает похожее в долг и отдает подруге. Она и ее муж тратят всю свою молодость для того, чтобы заплатить долг.

Через несколько лет она встречается с богатой подругой. Та еще совсем молода. Бедная подруга уже почти старуха.

Ее спрашивает подруга: что с ней случилось? Она рассказывает, как было потеряно ожерелье, и восхищается тем, что подмена не была замечена. Богатая подруга говорит: «Но ведь то ожерелье было фальшивое».

Что перед нами раскрывается?

Бедная семья хочет быть похожей на богатую, хотя бы на час. Возникает ситуация, которая приводит к трагическому конфликту: обман оказался не под силу обманывающим. У них есть добросовестность мелких буржуа, основанная на уважении к богатым.

Та причина, по которой была занята драгоценность, и та причина, по которой были возмещены потерянные драгоценности,— одна и та же: бедняк гордился своей добро-

совестностью и честностью, но богач ему наверняка не поверит.

Нужна жертва, которая оказалась принесенной даром.

Второй случай — настоящие драгоценности могут быть приняты за фальшивые: это новелла «Драгоценности».

Жена и муж живут счастливо. Жена превосходно и очень экономно ведет хозяйство. У нее один недостаток — любовь к фальшивым драгоценностям. Иногда она украшает себя фальшивыми бриллиантами и долго сидит перед зеркалом. Жена умирает. Муж в горе. Внезапно оказывается, что жизнь для него подорожала. Он начинает нуждаться и решается продать за гроши «фальшивые драгоценности». Он приносит к ювелиру стекляшки, их рассматривают, у него спрашивают документы, адрес. Он узнает, что драгоценности настоящие. Пораженный, он приходит домой: значит, жена получала от кого-то подарки, изменяя ему. Но деньги нужны. Он идет к ювелиру, получает большие деньги. Он относит другие драгоценности и уже торгуется за них. Человек становится состоятельным, женится на порядочной женщине, которая приносит ему много горя.

Ситуация: женщина изменяет мужу и скрывает от него свой «заработок».

Здесь «ошибка» объяснена тайной промысла.

Коллизия: муж узнал об измене жены после ее смерти.

Вторая коллизия: не только жена продавала себя, но и муж посмертно продает жену, пользуясь деньгами, полученными за подарки.

Ироническое завершение дано в одной фразе: муж живет с новой, верной женой, но живет несчастливо — эти люди не могут быть счастливы без обмана и позора.

У Фильдинга герой не только испытывает целый ряд приключений, но у героя сверх того есть тайна, разгадка которой ему неизвестна до конца. Но отношения к Тому Джонсу Найденышу других людей объясняются тайной, которая с ним связана: сестра господина Олверти потому ласкова к найденышу, что он на самом деле ее сын. Ее второй сын — уже законный — потому ненавидит найденыша, что это его соперник. Цирюльник потому бескорыстно служит найденышу, что считает его сыном Олверти. И т. д.

Приключения Оливера Твиста объясняются тем, что у него есть враг, сводный брат, который хочет довести его

до преступления и этим освободить себя от возможности потери наследства.

До какой степени это построение прочно, мы видим в понравившейся многим картине «Бродяга». Бродяга потому становится бродягой, что в его гибели заинтересован враг его отца, который сознательно ведет мальчика по пути преступления.

Фильм «Бродяга» имел у нас в Союзе необыкновенный успех. Я видел, как эта традиционно построенная вещь собирала толпы зрителей в Москве, Ереване и в кишлаках Таджикистана.

Вещь традиционна до конца: например, то, что на суде прокурор узнает, что обвиняемый его собственный сын. Это, как уже я говорил, сто лет тому назад было осуществлено Дюма в «Графе Монте-Кристо».

То, что злодей старается развратить мальчика, использовано еще в «Оливере Твисте».

Кроме того, эта мотивировка интригой не всегда нужна. Голод мог бы привести мальчика к краже без всякой интриги, и лучшая сцена ленты — это слова бродяги, получающего свою тюремную порцию хлеба, что «все с этого и началось».

Общество должно было дать ребенку хлеб, не доводя его до преступления.

Фильм живет тем, что традиционное общее место, затасканное во многих романах и, казалось бы, уже исчерпанное, обновлено использованием в кастовом обществе. Рождение в таком обществе особенно резко определяет судьбу человека, подчеркивает его благородство или неполноценность.

Старый топ оказался нужным для обострения внутреннего противоречия, лежащего в основе иного общества.

Поэтому зритель, восхищающийся посредственной лентой с хорошим актером и плохим сценарием, не был совсем неправ.

Тут мы видим вторую сторону «тайны» в романах и в кино.

Социальная причина — причина общая: беспризорное детство, жестокость к беднякам в «Оливере Твисте», разорение бедняков. Вся сумма причин, приводящая людей через бедность к нарушению закона, заменяется единичным умыслом, направленным против одного человека.

Тайна не только удваивает мотивировку, но и подменяет ее.

У Оливера Твиста есть товарищи, которые, так же как он, голодают в приюте. Они приведены в приют без всякой тайны.

Тайна здесь как бы персонификация зла мира, причем зло социальное подменено юридическим — преступлением одного человека против другого.

Зло персонифицируется. Злодейское убийство как бы заслоняет бедность и невежество и побуждает читателя удовлетворяться возмездием убийце.

Диккенс пользуется ситуациями и нагнетанием пугающих подробностей, созданных романом ужасов. Убийца Сайкс бежит от погони, толпа его преследует. Убийца взбирается на крышу дома и хочет спуститься по веревке в ров. Он накидывает веревку на дымовую трубу, а на другом конце ее делает прочную подвижную петлю. В руках он держит нож.

Все приготовив, Сайкс подымает глаза.

«— Опять эти глаза! — вырвался у него нечеловеческий вопль.

Шатаясь, словно пораженный молнией, он потерял равновесие и упал через парапет. Петля была у него на шее. От его тяжести она натянулась, как тетива; точно стрела, сорвавшаяся с нее, он пролетел тридцать пять футов. Тело его резко дернулось, страшная судорога свела руки и ноги, и он повис, сжимая в коченеющей руке раскрытый нож...

Собака, до той поры где-то прятавшаяся, бегала с заунывным воем взад и вперед по парапету и вдруг прыгнула на плечи мертвеца. Промахнувшись, она полетела в ров, перекувырнулась в воздухе и, ударившись о камень, размозжила себе голову».

Собака довершает удушение так, как довершал палач, повисавший на ногах казненного.

Диккенс нашел «ужасное», то, что называлось тоже «готическим», в обычном. У него есть и использование переосмысленных сюжетных ходов «романа тайн».

У Анны Радклиф, одной из основательниц «романа тайн», тайны смонтированы так: героиня попадает в замок, видит в нем полуразложившийся труп за занавеской, в замке бродят привидения; кто-то вставляет свои реплики в разговоры пьяных разбойников и т. д... В конце тома

даются разгадки. Труп оказывается восковой статуей, поставленной предком владельца графа по приказанию папы, для покаяния. Таинственный голос принадлежит пленному, который бродит по замку, пользуясь потайными переходами. И т. д. Как видите, объяснения полуудовлетворительны.

Во второй части история начинается сначала.

Новый замок, новые таинственные голоса; впоследствии оказывается, что они принадлежат контрабандистам. Вокруг замка раздается музыка; оказывается, что играла монахиня. И т. д.

Роман ужасов иногда говорит не о борьбе за деньги, а о мистическом проклятии, лежащем на самом герое или на его роде.

Роман Мэтьюрина «Мельмот-скиталец» Пушкин называл «гениальным произведением». Роман является как бы собранием мрачных повестей, организованных в одно целое при помощи тайны.

К людям, находящимся на краю гибели, является таинственный незнакомец. Его приход предвещается музыкой. Тайна, которой окружен незнакомец, возбуждает любопытство.

Мельмот доводит людей до крайности, до сумасшедшего дома, подземелий монастырей, где они умирают с голоду, до темниц инквизиций, до голода, когда их дети продают свою кровь. Каждый раз Мельмот предлагает своим жертвам обменяться с ним судьбой.

Мельмот получил жизнь на несколько столетий, но он попадает в ад, если не найдется человека, который обменяется с ним судьбой. В последнем видении Мельмот видит циферблат, по которому идет стрелка, указывающая не часы, а столетия, истекает время, и Мельмот гибнет в доме скупца, в котором собрались люди, читающие страшные истории о нем и дополняющие их рассказами о собственных встречах с скитальцем.

У Мэтьюрина Мельмот привлекает к себе своих жертв обаянием таинственности, но не может до конца овладеть ими, так как таинственное оказывается ужасным.

«Мельмот-скиталец» при помощи тайны соединяет разнообразные повести об ужасном. Это не только роман более высокого уровня, чем роман Радклиф, но и произведение, техника которого подготовляет многоплановостью повествования технику «романов тайн» Диккенса.

Привидения в романах были отжившей модой, которую донашивали, относясь к ней иронически.

Впрочем, привидения получили продление срока своего существования уже в ироническом своем воплощении.

Фильдинг специально оговорил возможность появления привидений в романах, но сам ими не пользовался.

Во времена Диккенса привидения работали в романах, как машины устаревшей конструкции. В одной из вставных новелл «Записок Пиквикского клуба» клерк, которому является привидение, живущее в старом шкафу с бумагами, уговаривает призрака переменить местожительство, предупреждая, что в шкафу есть клопы, а так как духи могут жить где угодно, то непонятно, зачем они выбирают такие неудобные места, как старые квартиры и сырые подвалы.

Много позднее Оскар Уайльд также противопоставил унылой жизни консервативного привидения бодрую прыть американских мальчишек, стреляющих по призраку из рогатки.

Впрочем, привидения в результате все же одолели американцев, заняв на много лет киноэкраны. Они бродили веселыми или сентиментальными толпами по лентам, укрепляя устаревшие сюжеты так, как толстая подкладка сохраняет изношенное, но еще не выброшенное платье.

Диккенс не только к призракам, но и к готическим тайнам относился презрительно, так как видел вещи пострашнее.

Труппа, к которой примкнул Николас Никльби, ставит пьесу, которая происходит неизвестно в каком веке и неизвестно в какой стране. Содержание этой пьесы иронически рассказывает автор: там есть и замок, и изгнанник, который появляется во время пира и предостерегает неизвестно почему и неизвестно для чего, и жена изгнанника, которая стремится убить патриарха, захватившего замок, и переодетая женщина, которая спасает влюбленного из темницы.

Сама временна́я неточность, указанная Диккенсом, интересна для характеристики жанра. Время в готическом романе указывалось, но было совершенно условно: это нечто происходящее где-то в горах, между итальянцами, испанцами, в какую-то эпоху довольно точно указываемо-

го, но только театрально представимого средневековья, характеризованного сводчатыми залами.

Диккенс применил некоторые особенности романа тайн для показа современности, и тайны у него являются способом связи сюжетных линий и одновременно средством анализа героя.

В «Холодном доме» у прекрасной леди Дедлок есть тайна; тайна состоит в том, что леди имела до брака дочь от любовника. Очень интересно и неожиданно обосновано узнавание: женщина, ведя через поверенного дела мужа, узнает почерк своего любовника, который, впав в нищету, занимается перепиской деловых бумаг.

Поверенный в результате овладевает тайной леди.

Тайны разнообразно связывают героев, но наиболее сильно показан в диккенсовском романе мальчик, не имеющий никакой тайны: мальчик Джо, неграмотный, обитатель большого Лондона. Лондон и вся Англия — тайна для Джо. Любовник леди, капитан Хоуден — единственный человек, который хорошо к нему относился, умер; мальчик подметает мостовую около кладбища и показывает леди концом метлы могилу — из могилы вылезает крыса.

Т. Сильман в интересной книге «Диккенс» говорит, что в первоначальных вариантах романа появлялось заглавие «Одинокий Том», причем имя Том или Джо восемь раз появляется в двенадцати вариантах заглавия романа.

Что знает про себя Джо? «Имя — Джо. Больше он ничего не знает. Не знает, что у каждого человека есть имя и фамилия. Никогда об этом не слыхал. Не знает, что Джо — уменьшительное от более длинного имени. Считает и это имя достаточно длинным для себя. Никакого недостатка в нем не находит. Написать его? Нет. Он не может его написать. Отца нет, матери нет, друзей нет. Никогда не ходил в школу. Что такое местожительство? Он знает, что метла есть метла и что лгать нехорошо» [1].

Вряд ли Честертон может сказать, что быть Джо блаженно или что жизнь Джо занимательна. Джо — человек ограбленный, и преступление, совершенное над ним, требует мести.

Ввести Джо в роман условно,— например, дать

---

[1] Меня к этой цитате привела книга: Т. Сильман, Диккенс. Очерки творчества, Гослитиздат, М. 1958, стр. 281.

ему тайну или спасти узнаванием,— Диккенс не захотел. Джо только заражает оспой дочь леди Дедлок.

Диккенс хотел показать в сюжетных коллизиях связь общественных групп и взаимную ответственность людей за судьбу друг друга.

Сам Джо настолько жизнен, что не поддавался условной связи. Он принес с собой месть чужим людям в форме болезни, но мстил обиженным и слабым.

Другие романы тайн Диккенса — из них мы разберем «Крошку Доррит» — оказались чудом архитектуры, но в те комнаты, в которых произносились самые важные слова, вели сюжетные лестницы, ступени которых часто упирались в пустоту.

Люди, мимо которых проходит главный герой, показаны точно, изобильно, с бо̀льшими подробностями, с большей характерностью, чем сам главный герой.

Главный герой и его условная линия становятся только местом, в котором стоит съемочный аппарат.

Идеологическая нагрузка героя состоит в том, что в его судьбе условно дается мнимое разрешение конфликтов. Николас Никльби или Оливер Твист находят среди злых одного или двух добряков, которые отводят героя от неотвратимой гибели.

Сила показа второстепенных героев, которую радостно подчеркивает Честертон в анализе Диккенса, сопряжена со слабостью и условностью интриг.

Общее место иногда переосмысливается и становится опять реальным способом нового познавания, объектом нового познания; иногда оно является средством уклониться, хотя бы частично, от познания.

История критического реализма включает в себя много страниц глубокой неудовлетворенности авторов той самой условностью, которая ими так широко применяется.

Критический реализм не последнее слово в истории искусства и в истории прозы в частности.

Особенно традиционны основные сюжетные ходы и развязки романов. Это вымыслы, не выделенные из действительной мысли, а примысленные к ней.

Теккерей, заканчивая роман «Ньюкомы», жаловался на то, что развязки происходят в стране вымысла. «Поэт,— писал он,— самовластно распределяет в стране вымысла и награды и наказания».

«Писатель, попавший в эту волшебную страну, карает и милует неограниченно; он одних наделяет мешками золота, «на которое ничего нельзя купить», он осыпает злых жестокими ударами, «от которых никому не больно». В заключение автор соединяет героя с героиней и «объявляет их вечное счастье». «О, блаженная, беззаботная страна, где все это возможно!»

Романы Теккерея и Диккенса полны авторских отступлений. Диккенс в «Сверчке на печи» не только рассказывает об игрушечных дел мастере, но и сам видит в эпилоге рассказа игрушку на полу. Он сам игрушечник.

«Ярмарка тщеславия» Теккерея начинается вступлением «Перед занавесом»: «Чувство глубокой меланхолии охватывает режиссера этого представления, когда он сидит на подмостках перед занавесом и смотрит на Ярмарку, созерцая ее шумную суету».

Но все это не игра с условностями, а борьба с условностями.

Условность и традиционность развязок уменьшили их значение: они были обыкновенны, как обещание бессмертия в панихиде.

«КРОШКА ДОРРИТ» КАК ОБРАЗЕЦ «РОМАНОВ ТАЙН»

А. Фадеев в своем изложении книги Честертона так формулирует сущность творчества Диккенса: «Герои Диккенса не развиваются в зависимости от обстоятельств, они существуют на протяжении всего романа такими, какими он их «вынул из мешка». Его разветвленный, увлекательный сюжет потому и необходим ему, чтобы дать калейдоскоп лиц и характеров без их развития» [1].

Записи Фадеева были предназначены писателем для самого себя — они еще не развернуты для читателя и во многом являются комментарием на книгу Честертона. Интересно замечание Фадеева, что «Честертон обходит всю критическую сторону реализма Диккенса и с присущим ему блеском и остроумием подымает все жизнерадостное и героическое в творчестве Диккенса» [2].

---

[1] А. Фадеев, За тридцать лет, «Советский писатель», М. 1957, стр. 876.

[2] Там же.

Анализ Честертона, конечно, не полон. Но Честертон понимает трудности анализа действительности и сознательно от них уклоняется. Он пишет в главе «Диккенс и Америка»: «Безумец — это человек, живущий в узком, ограниченном мирке, который кажется ему необъятным. Безумец — человек, видящий одну десятую часть истины и принимающий ее за целое» [1].

Сам Честертон не столько разбирает Диккенса, сколько пишет книгу, в которой герой — Диккенс. Он строит героя по-своему и так, как ему надо. Между тем сам Диккенс хотел видеть мир, мир целиком. Он боролся с безумием ограниченности англосаксонского мира:

«С каждым часом во мне крепнет старое убеждение, что наша политическая аристократия вкупе с нашими паразитическими элементами убивает Англию. Я не вижу ни малейшего проблеска надежды. Что же касается народа, то он так резко отвернулся и от парламента и от правительства и проявляет по отношению и к тому и к другому такое глубокое равнодушие, что подобный порядок вещей и начинает внушать мне самые серьезные и тревожные опасения» [2].

Утверждение Честертона, что герои Диккенса не развиваются как характеры, в общем правильно, хотя можно сказать, что иногда второстепенные герои Диккенса обнаруживают изменения своей сущности, то есть сюжетная сторона служит в них для Диккенса средством анализа изменения человеческого характера.

Романист видел, что мотивы поступков, судьба человека выходят за пределы личного поведения. Для понимания того, что происходит с народом, того, что происходит со всей системой английского государства, Диккенс пришел к системе сложного романа, осуществив связь между частями как тайну.

Введение в роман темы бюрократии, государства, финансовых спекуляций осуществляется техникой романа тайн.

Мы можем сказать, что роман тайн, которым сильно увлекаются и у нас, многими своими недостатками и общими местами восходит к Диккенсу, но английские подражатели Диккенса, так же как их американские после-

---

[1] Г. Честертон, Диккенс, стр. 144.

[2] Цитирую по книге: Г. Честертон, Диккенс, стр. 210.

дователи, не приняли у Диккенса цели, для которой он первоначально создал новый роман, они не продолжили диккенсовскую попытку социального анализа.

В этом отношении истинным продолжателем техники романа тайн является Достоевский, который, ставя «занимательность даже выше художественности», применял занимательность композиции для расширения анализа поступков героя.

Анализируя технику диккенсовского романа тайн, надо ставить перед собой и вопрос, для чего романист применял эту технику.

Жизнь семьи Доррит сама по себе лишена, если ее анализировать изолированно, разумности.

В своем узком мирке в разных обстоятельствах Доррит ведет себя как безумец не только потому, что он сам неполноценен, а потому, что логика поступков, их причины находятся вне дома Доррит.

Диккенс сделал грандиозную попытку, но не до конца удачную, так как не представлял себе истинную структуру общества. Он понимал, что спекулянт Мердл, ничтожный злодей, который разорял людей, сам ведет скучную, испуганную жизнь, коченея в стеснении перед собственными лакеями. Но ему кажется, что Миглз и его жена с их сентиментальной практичностью принадлежат другому миру, а не миру Мердла. В этом он ошибается.

Для того чтобы показать сильные и слабые стороны диккенсовского творчества, я попытаюсь дать шаг за шагом анализ хотя бы только тайн в его романе, стараясь разобраться, для чего они служат в технике романа, что при помощи их удается сделать и где они оказываются бесплодными.

Поэтому некоторые замечания будут носить как бы оценочный характер.

В разборе романа я решаюсь пойти даже на технический анализ, который вряд ли окажется точным, но явится хотя бы попыткой понять строение последиккенсовского детективного романа путем анализа его предшественников.

В романах Диккенса техника тайны охватывает все формальные элементы произведения.

Подчеркиванием тайн иногда заканчивается глава. Тайны в конце как бы гарантируют дальнейшее развитие сюжета.

В одной из глав первой книги говорится о болезни великого финансиста.

«Так неразрывно были связаны между собой во всем мистер Мердл и общество, что трудно было представить себе этот недуг — если он существовал — только его личным делом. Что ж, существовал ли этот глубоко сидящий, трудно распознаваемый недуг и нашелся ли врач, которому удалось его обнаружить? Терпение!»

Так кончается глава о Мердле.

Сама тайна является как бы захватом будущего; указание на «терпение», как угроза, накладывает на настоящее тень еще не осуществленного.

Тут же перекидывается тайна-мостик, указывающая на связь этой главы с судьбой Дорритов.

«Пока что мы знаем одно: стены Маршалси существовали, и тень их, густая и черная, была заметна на членах семейства Доррит в любое время ночи и дня».

Следующая, XXII глава носит название «Загадка». Таким образом, стык глав переводит нас от одной загадки к другой.

Книга первая романа «Крошка Доррит» носит самостоятельное название «Бедность». Заканчивается эта книга тем, что Кленнэм приносит на руках Крошку Доррит, которую разбогатевшая семья забыла в старой своей тюремной квартире. Это содержание главы. Эмоциональная сущность события в том, что Крошка Доррит любит воспоминания о тюрьме, которые связаны для нее с ее любовью к Кленнэму. Зрительно выражение богатства, которое становится между Кленнэмом и Крошкой Доррит, дается тем, что лакей отстраняет своей рукой Кленнэма от подножки кареты, увозящей девушку.

«Грум с бесцеремонным «Па-азвольте, сэр!» оттеснил Кленнэма от дверцы, подножка щелкнула, и карета покатила прочь».

ОПИСЬ ТАЙН РОМАНА

1. Тайна часов { Тайна основная, она обрамляет сюжет, но, по существу, не разрешена.

Эта тайна при разгадке делится на две:

а) тайна происхождения Артура Кленнэма;

б) тайна вины старухи Кленнэм перед Крошкой Доррит и истинной матерью Кленнэма.

2. Тайна снов и двойников. Эта тайна подчинена тайне часов.

Сюжетная роль тайны — создание ложной развязки.

3. Тайна шумов в доме.

Она связана со второй тайной и тоже подготовляет ложную развязку, осложняя анализ читателю.

4. Тайна Панкса (наследство). Тайна частичная, то есть не проходящая через весь роман. Ее разгадка создает неравенство между Кленнэмом и Доррит.

5. Тайна любви Доррит и Кленнэма. Она принадлежит к центральному сюжету.

6. Тайна Риго. Она должна охватить все: тайну часов, тайну происхождения Артура, тайну вины старухи Кленнэм перед Доррит. Гибнет Риго в момент, когда объясняется тайна шумов в доме. Линия Риго условна и связана с литературными реминисценциями.

7. Тайна Мердла. Эта тайна охватывает все сюжетные линии, но она автором дана как второстепенная, хотя и построена с исключительной конкретностью.

Герой романа Артур Кленнэм вырос в старом доме, полном угрюмой скуки и благочестия. Артур рано уехал в Китай, унося с собой тягостное воспоминание о родном доме. Он возвращается домой и привозит своей матери от покойного отца часы.

Так начинается тайна часов.

Смысл этой тайны состоит в том, что Артур не сын женщины, которую называет матерью. Он рожден от другой женщины, с которой его отец изменил госпоже Кленнэм. Кроме того, старик Кленнэм в долгу перед семьей Доррит и завещает им деньги.

Диккенс хорошо построил характер старухи: она не отдает денег Дорриту, но покровительствует его дочери и в тот момент, когда тайна обнаруживается, сообщает ей все, потому что ей легче признаться в своей вине перед этой девушкой, чем перед пасынком, который ее уважал и перед которым она теперь окажется так виновата.

Эта сложно построенная тайна в своей разгадке разочаровывает нас. Вообще в романе тайн легче задать загадку, чем ее убедительно разгадать. Разгадка должна осветить нам прошлое движение романа и переосмыслить его перипетии.

Но разгадка условна. Вот что пишет об этом Честер-

тон, с которым тут трудно не согласиться: здесь и он подчеркивает ужас обычного.

«Мрачный дом, где Артур Кленнэм провел детство, действует на нас самым угнетающим образом. Это поистине подлинный уголок ада, населенный детьми, жертвами того вида мучений, который теологи называют кальвинизмом, а просто христиане — культом сатаны. В этом доме, по моему глубокому убеждению, совершилось ужасное преступление, кощунство или же человеческое жертвоприношение, наверное гораздо более чудовищное, чем уничтожение какого-то глупого документа в ущерб интересам столь же глупого семейства Доррит».

Диккенс усложняет, как мы потом увидим, заговор Риго, который владеет тайной, второй тайной, двойника Флинтинча — слуги старухи Кленнэм — и третьей тайной: служанка считает, что в доме заключена пленница — мать Артура. На самом деле это не женщина ходит по дому, а оседает и трескается дом.

В реалистический роман Диккенс вводит цитаты из романа ужасов. Таким образом, анализ действительности заменяется общими местами старого искусства. Роман вьется по веревочкам старой техники, как турецкие бобы.

Прием тайны распространен Диккенсом в «Крошке Доррит» на все композиционные части романа. Мы уже говорили о тайнах в концовках глав.

Даже явления, развитие которых происходит на наших глазах, даны как тайна. Прием продолжен и на них.

Любовь Доррит к Кленнэму и Кленнэма к Милочке тоже дана не в простом описании, а в виде «тайны».

Писатель не только говорит об этой любви, но даже как будто отрицает ее.

Кленнэм радуется, что он не любит, в то время как он любит (глава XVI, «Ничья слабость»).

В том же приеме дана следующая глава.

Глава XVII — «Ничей соперник» — окончена так:

«Дождь лил упорно, барабанил по крыше, глухо ударял в размокшую землю, шумел в кустарнике, в оголенных ветвях деревьев. Дождь лил упорно, уныло. Ночь будто плакала.

Если бы Кленнэм не принял решения не влюбляться в Бэби, если б он проявил ранее упомянутую слабость,

если бы мало-помалу убедил себя поставить на эту карту все свои думы, все свои надежды, все богатство своей глубокой и нерастраченной души — а потом увидел, что карта бита, тяжко пришлось бы ему в эту ночь. А так...

А так только дождь лил упорно и уныло».

Техника этого отрывка следующая: идет ложное толкование поступка Кленнэма — он не влюблен, истинное истолкование настроения дано через метафору дождя.

Любовь Крошки Доррит к Артуру Кленнэму также дана в форме загадки. Крошка Доррит рассказывает Мэгги сказку о крошечной женщине, которая любила тень и умерла, не выдав тайны.

Загадка любви Доррит к Кленнэму связана Диккенсом с загадкой Панкса уже самым названием главы «Предсказатель будущего».

«— Это кто такой, маменька? — спросила Мэгги, которая уже успела подойти и стояла рядом, опираясь на плечо Крошки Доррит.— Я часто его тут встречаю.

— Говорят, он угадывает будущее,— сказала Крошка Доррит.— Но сомневаюсь, часто ли ему удается угадать даже прошлое или настоящее.

— А прошлое или настоящее принцессы он бы мог угадать? — спросила Мэгги.

Крошка Доррит, задумчиво глядя в темнеющий провал двери, покачала головой.

— А крошечной женщины? — спросила Мэгги.

— Нет,— сказала Крошка Доррит, и лицо ее ярко запылало в лучах заката.— Пойдем, довольно нам стоять у окна».

Построение этого куска довольно сложно. Реальная любовь переведена в сказку и перенесена на принцессу. Но рядом идет другая развязка. Сказано, что лицо «запылало в лучах заката», но подразумевается, что женщина покраснела, признавшись в затаенной любви. Упоминание окна поддерживает сложную разгадку, что лицо покраснело от изменения освещения. Но в то же время перед этим сказано, что женщина смотрит в «темнеющий провал двери».

У Диккенса герои не говорят, а проговариваются. Утаенная любовь есть и у Кленнэма, и у Крошки Доррит, и у сына тюремщика.

В «романе тайн» сама любовь дается как тайна.

О тайне принцессы в присутствии Кленнэма вспоминает Мэгги (глава XXXII, «Снова предсказатель будущего»).

Кленнэм разговаривает с Крошкой:

«— Это вы мне уже говорили однажды — помните, на мосту. Я потом много думал над вашими словами. Скажите, может быть, у вас есть тайна, которую вы хотели бы мне поверить, нуждаясь в совете и поддержке?

— Тайна? Нет, у меня нет никаких тайн,— сказала Крошка Доррит почти с испугом.

Они говорили вполголоса — не потому, что опасались, как бы Мэгги не услышала их разговора, а просто потому, что сам разговор настраивал на такой лад. Но Мэгги вдруг снова уставилась на них — и на этот раз нарушила молчание:

— Маменька, а маменька!

— Что тебе, Мэгги!

— Если у вас нет тайны, чтобы ему рассказать, так вы расскажите про принцессу. У *той* ведь была тайна».

Кленнэм не понимает ничего и мучит Крошку Доррит тем, что говорит ей о том, что она когда-нибудь полюбит.

«...у маленькой женщины была тайна. У той, что всегда сидела за прялкой. Вот она (принцесса.— *В. Ш.*) ей и говорит: «Зачем вы это прячете?» А та говорит: «Нет, я не прячу». А та говорит: «Нет, прячете». А потом они пошли вместе и открыли шкаф и нашли. А она не захотела в больницу и умерла... Расскажите ему, ведь это очень интересная тайна».

Кленнэм не понимает. Здесь игра, сходная с игрой перипетиями в классической трагедии. Развязка ясна зрителям, но не героям.

Интересно использованное узнавание в «Сверчке на печи» — первый намек на переодевание старика после обморока хозяйки — дано в бессвязных словах няньки и мамочки.

«Между тем мисс Слауби кричала на ухо ребенку:

— И побежала наша мамаша готовить им постельки. И как они сняли свои шапочки, волосики сделались у них темные да курчавые, а наши бесценные душечки сидели у огней, увидали и испугались».

Диккенс дает пример недоосознанного закрепления разгадки, которая превращается как бы в предсказание.

Свою фиксацию Диккенс маскирует словами: «пустяки, совершенно не идущие к делу».

«Когда мы волнуемся или чем-нибудь озабочены, наш ум бывает как-то особенно склонен воспринимать механически всякие пустяки, совершенно не идущие к делу. Медленно расхаживая из угла в угол, Джон поймал себя на том, что повторяет мысленно нелепые слова Тилли. И он повторял их до того, что выучил наконец наизусть. Тилли давно замолчала и успела (по обычаю всех нянек) растереть ладонью голую голову ребенка, насколько считала это полезно, и надеть на нее чепчик, а он все твердил их слово за словом, точно урок.

«А наши бесценные душечки сидели у огней, увидали и испугались».

«Хотел бы я знать, чего она испугалась»,— размышлял Джон, шагая по комнате».

Здесь разгадка (переодевание) уже дана, но не узнана. Мотивировка неузнавания — бессвязность формы; разгадка дана в спутанном лепетании девочки-няни.

На сцене и в романе обычно и, можно сказать, всегда тайна или узнавание дается сперва в намеке. Например, в «Нашем общем друге» присутствие четы Боффинов на свадьбе Джона Гармона и Беллы указано намеками автора на какой-то шум в притворе церкви.

Разгадка тайны любви Крошки Доррит к Кленнэму дана в разговоре Джона, влюбленного в Доррит, с самим Кленнэмом, попавшим в долговую тюрьму.

«— Мистер Кленнэм, неужели вы в самом деле не знаете?

— Чего, Джон?

— Боже милосердный! — воскликнул Джон, взывая к железным остриям на стене.— Он спрашивает, чего!

Кленнэм посмотрел на острия, потом на Джона...

— Он спрашивает, чего! И что еще удивительнее... он, кажется, в самом деле не знает! Вы видите это окошко, сэр?

— Разумеется, вижу.

— И комнату видите?

— Разумеется, вижу и комнату.

— И стены напротив и двор внизу? Так вот, сэр, все они были свидетелями того — изо дня в день, из ночи в ночь, неделя за неделей, месяц за месяцем...

— Свидетелем чего? — спросил Кленнэм.

— Любви мисс Доррит.

— Так она любила — но кого же?

— Вас!..»

Тайна разгадана возгласом влюбленного, любовь которого тоже не оценили.

РИГО-БЛАНДУА, КАК ГЕРОЙ ОБРАМЛЯЮЩЕЙ НОВЕЛЛЫ И КАК АНТАГОНИСТ КЛЕННЭМА. ЗАМЕЧАНИЕ О НЕУДАЧЕ ОБРАМЛЯЮЩЕЙ НОВЕЛЛЫ

«Крошка Доррит» — роман в двух книгах, как уже сказано, первая называется «Бедность», вторая — «Богатство». В первой книге тридцать шесть глав, во второй — тридцать четыре.

Обе книги кончаются главами, действие которых происходит в долговой тюрьме Маршалси; в них решается судьба Крошки Доррит.

Роман многоэтажный. В основе лежит история семьи Доррит. В первой книге показана бедность деклассированного джентльмена в долговой тюрьме. Во второй книге джентльмен богатеет. Тут Диккенс показывает не только бессмысленность богатства Дорритов, но и «смешное» в богатстве вообще. Не только Дорриты, но и их спутники по фешенебельным путешествиям показаны как узники долговой тюрьмы на свободе.

Роман многолинейный, со многими параллельными действиями.

Прием проведения в едином романе нескольких одновременных действий, сцепления между которыми раскрываются автором не сразу, является развитием «техники тайн».

Так начинается «Крошка Доррит». В этом романе сразу даны две линии — линия Риго и линия Кленнэма. Начало каждой сюжетной линии развито в главу.

Связь между параллелями достигается и единством места действия: на одной «площадке» соединяются герои разных линий.

Роман, как это довольно обычно у Диккенса, открывается через показ второстепенных действующих лиц. Нахождение отношений между героями, определение их сюжетной иерархии, достигается уже в результате анализа читателя. Так же начаты роман «Мартин Чезлвит»

и «Наш общий друг». Вообще в романе тайн, а также и в детективном романе, который является как бы подразделением этого жанра, читатель поставлен в более активное положение, чем в романе с последовательным развитием событий.

Глава первая романа «Крошка Доррит» называется «Солнце и тень».

В марсельской тюрьме сидят двое: итальянец Жан Батист и южанин неопределенной национальности — Риго. Риго — убийца, Жан Батист — контрабандист. Риго освобождают при негодовании толпы, которая хочет растерзать убийцу.

В старом романе тайн очень часто злодеем являлся иностранец с демонической внешностью. Этим условиям Риго удовлетворяет. Жан Батист — как бы поправка к Риго: он добрый иностранец. Риго — космополит. Его отец — швейцарец, мать — француженка, родившаяся в Англии, сам он родился в Бельгии, лицо у него подчеркнуто южное.

При злодее иностранце, как это заметил и Честертон, понадобился иностранец хороший. Диккенс очень серьезно относился к литературе и иногда делал такие беллетристические оговорки, чтобы не допустить ложного толкования; создав еврея-злодея в «Оливере Твисте», он наивно и сознательно противопоставил злодею старику-еврею добродетельного старика-еврея в «Нашем общем друге».

Линия Батиста в романе невнятна и держится на жанровых сценах, показывающих отношение к итальянцу-бедняку лондонской, дружелюбной к нему бедноты.

Злодей появляется в первой книге романа — книга эта называется «Бедность». Глава первая этой книги называется «Солнце и тень»: в ней и введен злодей, пока еще находящийся в тюрьме. Вторая группа действующих лиц введена во второй главе той же книги; глава называется «Дорожные спутники». В конце первой главы злодея, которого освобождали из тюрьмы, толпа встречала криками негодования. Эта сцена связана со второй главой фразой:

«— Сегодня, кажется, уже не орут, как орали вчера,— верно, сэр?

— Не слышно, во всяком случае».

Герои, выведенные в первой и второй главе, становятся спутниками друг друга. Роман ведется по многим

путям; пути эти иногда пересекаются. Можно сказать иначе: «Крошка Доррит» — многоэтажный роман.

Для соединения его этажей необходимо искусственное соединение героев в начале. Диккенс местом первоначальной встречи героев избирает карантин. Карантин соответствует таверне или монастырю сборника новелл в «Кентерберийских рассказах». В карантине собираются супруги Миглз с дочерью Милочкой (в нее влюбляется Кленнэм) и прислугой Тэттикорэм (история ее рассказывается тут же), мистер Кленнэм и мисс Уэйд. Эта женщина впоследствии будет одной из соучастниц похищения тайны. Женщина эта введена в роман слабо и может быть удалена из него почти без нарушения событийных связей.

Связь через место в романе используется несколько раз. Например, Кленнэм живет в Подворье Кровоточащего Сердца, в которое попадает итальянец Батист; тут же бывает конторщик владельца подворья Панкс, на долю которого достается разоблачение тайны наследства.

Во втором томе Кленнэм попадает в долговую тюрьму, в которой в первой части находится господин Доррит. Кленнэма помещают в той камере, где когда-то жила Крошка Доррит.

Связь через единство места применяется довольно часто, но основные связи достигаются через тайну.

Риго впоследствии принимает фамилию Бландуа и именно под этой фамилией шантажирует Кленнэма. Подчеркивание роли Риго сделано так: первая глава второй книги называется так же, как вторая глава первой книги,— «Дорожные спутники». Среди попутчиков есть новые люди — Дорриты; сюда же попадает Милочка, которая теперь замужем за одним молодым аристократом. Сюда же попадает господин Бландуа; он читает список посетителей:

«Уильям Доррит, эсквайр Фредерик Доррит, эсквайр Эдвард Доррит, эсквайр Мисс Доррит Мисс Эми Доррит Миссис Дженерал	с сопровождающими из Франции в Италию.

Мистер и миссис Генри Гоуэн. Из Франции в Италию.

Взяв перо, он вывел внизу мелкими затейливыми буковками с длинным росчерком, который, точно лассо, обвился вокруг остальных имен:

Бландуа. Париж. Из Франции в Италию.

Потом, с какой-то странной усмешкой, от которой усы его вздернулись кверху, а нос загнулся вниз, он захлопнул книгу и отправился спать».

Этот росчерк представляет собой условное графическое изображение объединяющей роли злодея-шантажиста. Гримаса Бландуа дается для того, чтобы мы узнали в Бландуа Риго — злодея из первой главы первой книги романа.

Зловещая тайна Риго-Бландуа и потом поддерживается традиционными условными способами.

Выдуманный злодей настолько явно преступен, что художник-дилетант Гоуэн, рисуя его, невольно, хотя и неумело, изобразил его руки окровавленными; он говорит, изображая Бландуа:

«— Он боролся с другим убийцей, а может быть, со своей жертвой,— продолжал Гоуэн, быстрыми, нетерпеливыми и неточными мазками выписывая тени на руке,— вот и знаки борьбы...»

Собака художника ненавидит Бландуа, и злодей отравляет пса.

На самом деле тайна Риго не охватывает романа, она является как бы следом техники старого романа. Судьбы героев зависят от другой тайны — *от тайны спекулянта Мердла*, который разоряет и Дорритов, и Кленнэма, и Панкса. Событийная цель произведения состоит из: 1) любви Доррит и Кленнэма, 2) из истории обогащения и разорения Дорритов, 3) из шантажа Риго, который грозит разоблачить миссис Кленнэм.

Но роман в таком виде может быть рассказан только после того, как он прочтен. Во время же чтения мы имеем перед собой ряд тайн. Отношения действующих лиц между собою также даны как тайны.

ТАЙНА МЕРДЛА

Главная тайна, на которой Диккенс остановился сравнительно мало,— тайна богача Мердла, ставшего родственником Дорритов. С этой тайной связана участь всех героев романа, но она дана на дальнем плане.

Диккенс умеет нас убеждать в действительности происходящего. Он умеет обнаруживать безумие обыкновенного.

Мердл показан тоскующим и робеющим, тупым человеком.

Конечно, он мог бы быть и добродушным, мог бы быть веселым, жадным к наслаждениям, по все равно он был бы ужасен, потому что то, что он получает от жизни, и то, что он разрушает, несоизмеримо.

Мистер Мердл был богач из богачей. Роман проходит под его тенью. Им увлекается уже разбогатевший Доррит и нищие обитатели Подворья Кровоточащего Сердца. Мы застаем Мердла больным каким-то таинственным недугом. Первоначально дело идет как будто о простой болезни, но постепенно проступают черты тайны.

«— Разве я когда-нибудь говорю о своих заботах?

— Недоставало еще говорить! Да никто бы и слушать не стал. Но по вас и так все видно.

— Видно? Что по мне видно? — с беспокойством спросил мистер Мердл».

В главе XII (второй книги) мистер Мердл, «упорно разглядывая носки его (мажордома.— *В. Ш.*) башмаков... выразил свое желание дать обед для избранного общества...»

Глава XXIV. «Вечер долгого дня». Опять загадочные фразы Мердла. Фанни спрашивает его, не получит ли чего-нибудь по завещанию ее отца гувернантка.

«— Она ничего не получит,— сказал мистер Мердл».

Здесь подготовлена развязка, которая пока дается опять как тайна. Мердл разоряет всех, в том числе и Дорритов. Никто ничего не получит. Жизнь самого Мердла дотлевает: она ограничена не совестью, а страхом.

Мердл просит у Фанни перочинный ножик.

«— Эдмунд,— сказала миссис Спарклер,— подойди к моему столику... открой перламутровую шкатулку и достань для мистера Мердла перламутровый перочинный ножик.

— Весьма признателен,— сказал мистер Мердл,— но не найдется ли у вас с темным черенком, я бы предпочел с темным черенком.

— С черепаховым?

— Весьма признателен,— сказал мистер Мердл.— Да, я бы предпочел с черепаховым...

— Если вы его замараете чернилами, я уж вас так и быть прощу.

— Постараюсь не замарать его чернилами,— сказал мистер Мердл».

Диккенс показывает робость самоубийцы: человек, уходя умирать, боится вида собственной крови — вот почему он выбирает ножик с темным черенком. Спекулянт уходит из жизни ночью, робко.

«В комнате было жарко, мрамор ванны еще хранил тепло; но лицо и тело лежавшего в ней были холодными и липкими на ощупь. По белому мраморному дну ванны змеились прожилки зловещего темно-красного цвета. На полочке сбоку лежала пустая склянка из-под сонных капель, а рядом черепаховый перочинный ножик, весь в пятнах, но не чернильных».

Роль тайны Мердла очень велика. Он разоряет Кленнэма, разоряет Панкса, он приводит Кленнэма в тюрьму; он же разоряет и Доррита.

Мир Диккенса для самого романиста непонятен. Люди в этом мире входят друг с другом в непонятные для романиста, но и от них не зависящие отношения. Тайны романов — замена анализа истинных связей, а не прямое отражение их.

Сюжетное построение не охватывает очень значительных явлений действительности, которые передаются в манере сатирического очерка. Тайны романа восходят к старой романной традиции и связаны с условным материалом. Это ясно видно в тайнах дома старухи Кленнэм.

Диккенс старается преодолеть эту традицию, вскрыть истинные жизненные отношения; больше всего это ему удалось в романе «Холодный дом», где тайны связаны с реальностью суда и прошлых увлечений героини.

В «Крошке Доррит» Кленнэм, пытаясь освободить Доррита из долговой тюрьмы, узнает, что старик должен по каким-то документам правительству; выясняя дела Доррита, Кленнэм попадает в «министерство волокиты». В этом министерстве обосновалась семья Полипов. Полипы одновременно и название наростов на живом теле, и фамилия этой почтенной семьи.

Полипы снисходительно добродушны, но они «самообслуживаются», и добиться от них толку невозможно. К Полипам Диккенс относится с яростью и умеет их

описывать, но Полипы существуют в романе не как действующая сила — они висят над романом. Все же английская бюрократия и роль ее яснее для Диккенса, чем роль английской буржуазии, показанная противоречиво.

РАЗВЯЗКИ РОМАНОВ

Роман с многими параллельными действиями не обязательно является романом тайн, но в романе тайн количество параллельных действий и внезапность переключения от одного действия к другому, внезапность переосмысливания события максимальны.

Диккенс шел от просто построенного романа приключений со многими вставными новеллами («Записки Пиквикского клуба») к роману узнаваний («Приключений Оливера Твиста», «Жизнь и приключения Николаса Никльби») и в последнее время перешел к роману тайн, сразу же придав ему наиболее сложный вид.

При сложном и искусственном строении романа наполняющий материал прост, хотя несколько эксцентричен. Второстепенные действующие лица — обитатели лондонских улиц, не связанные с тайной, не несущие на себе полное бремя сюжетной традиции,— описаны очень ярко и никогда не могут быть спутаны друг с другом.

Носители тайны описаны условно и сентиментально.

Нельзя про созданную вещь, существующую уже столетие, говорить, что она существует неправильно или должна была бы существовать в каком-то ином виде.

Но существующие вещи и явления содержат в себе противоречия: они принадлежат и к старому и к новому. Это — новое, сказанное старыми словами, и каждый человек видит в какой-то мере свой сегодняшний день глазами прошлого.

Диккенс видел, или, вернее, чувствовал, истинные противоречия своего времени, истинную несправедливость времени, кроме того, непоэтичность времени, его противоречие сущности искусства.

Мисс Дженерал и мистер Подснап и вся жестокость, определенность английской жизни, во всяком случае, были непоэтичны.

Диккенс преодолевал непоэтичность времени точностью изображения отдельного человека; почти в каждом человеке видно не только, кто он, но и кем он мог быть.

Но мировоззрение автора не позволяло ему обобщить все противоречия, им найденные, и он обобщал их, не исходя из самой сущности противоречия, а внешне, при помощи тайн.

Тайна тоже может быть способом познания действительности.

Тайна может быть раскрытием истины, которая скрыта привычностью. Вот ходит по своему дворцу знаменитый финансист, человек, которому все завидуют, а он боится собственного своего дворецкого, он испуган, робок.

У него есть тайна — тайна неудачных спекуляций.

Тайна мистера Мердла истинная. Но существует господин Миглз, банкир, который привык обращаться с золотом лопаточкой, банкир несколько старозаветного типа, человек в каком-то отношении идеальный для Диккенса: добрый богач.

Откуда у него взялись деньги, как он зарабатывал их — неизвестно. У него есть дочка, которую банкир неудачно выдает — и как бы случайно — за аристократа художника-дилетанта.

Этого банкира через его служанку Диккенс ввязывает в историю с пропавшим завещанием в пользу Крошки Доррит.

Получается история настолько неправдоподобная, что ее почти невозможно пересказать.

Некая озлобленная красавица мисс Уэйд взяла у злодея документы на хранение, а взбалмошная служанка Миглзов Тэттикорэм, документы украв, передала своим добрым хозяевам,— но все это дополнительная развязка. Главная развязка состоит в том, что в дом парализованной миссис Кленнэм является Риго и рассказывает ей, вымогая две тысячи фунтов стерлингов, страшную историю. Артур не сын миссис Кленнэм, а сын ее мужа и другой женщины. Миссис Кленнэм яростно мстит за измену мужа, считая, что ею руководит религия: она спрятала соперницу в сумасшедший дом.

Смотритель сумасшедшего дома — брат и двойник служащего фирмы.

Миссис Кленнэм похищает деньги, завещанные матери Артура, если бы та осталась жива. Кроме того, были завещаны деньги Крошке Доррит, как племяннице человека, который один заступался за бедную мать Артура.

Вот этой тайной и объясняется пребывание Крошки Доррит в доме миссис Кленнэм. Старуха, несмотря на завещание мужа, не отдает деньги, но покровительствует девушке.

Угроза шантажиста, который обеспечивает себя копиями, состоит в том, что если бумаги не будут куплены миссис Кленнэм, то они будут переданы Крошке Доррит и Артуру.

Рассказ шантажиста перебивается восклицанием служанки миссис Кленнэм. Служанка знает куски истории и как бы вставляет недостающие живые звенья в страшную историю.

Миссис Кленнэм сидит в параличе, но нервное возбуждение заставляет ее встать и бежать в тюрьму. Она сама признается во всем Крошке Доррит.

Покамест старуха идет, вокруг нее собираются люди. Она на улицах Лондона — женщина другого мира: она убежала из романа ужасов.

Крошка Доррит и миссис Кленнэм бегут обратно в дом торговой фирмы отца Артура. Старый дом всегда описывался как дом тайн: в нем шорохи, в нем иногда не отворялись двери. Служанка думала, что в этом доме уже давно кто-то спрятан.

Теперь в этом доме дожидается денег злодей Риго; он виден на подоконнике, покуривает папиросу.

«Они подходили к воротам дома, когда вдруг послышался какой-то грохот, похожий на раскат грома.

— Что это? Идем скорей! — воскликнула миссис Кленнэм...»

На один короткий миг они увидели перед собой старый дом, окна верхнего этажа, человека, курившего на подоконнике; потом снова раздался грохот — и дом содрогнулся, вздыбился, треснул сразу в пятидесяти местах, зашатался и рухнул. Оглушенные грохотом, ослепшие от пыли, кашляя, задыхаясь, они стояли как вкопанные и только прикрывали руками лицо. Туча пыли, заволокшая все кругом, в одном месте прорвалась, и мелькнул лоскут звездного неба. Придя в себя, они стали звать на помощь,

но тут большая дымовая труба, которая одна еще высилась, словно башня среди бури, дрогнула, покачнулась и упала, рассыпавшись на сотни обломков, словно для того, чтобы еще крепче придавить погребенного под развалинами негодяя...

Тайна шорохов в доме разъяснилась: Эффери, подобно многим великим умам, правильно устанавливала факты, но делала из них ложные выводы».

Страшные документы попали в руки Крошки Доррит. Она передает их Артуру и просит бросить их в камин. Документы сгорают.

Таким образом, тайна как будто бы и не разгадана.

Погиб злодей, онемела злодейка. Тайна не доходит до конца романа, не изменяет его развязки, остается угрозой, в то время как образ Мердла или «министерство околичностей» изменяет в жизни героев все.

Диккенс еще много раз возвращался к многоэтажным романам. В романе «Наш общий друг» он связал жизнь богачей с жизнью ловца трупов, утопленников на реке Темзе.

Приходится напомнить содержание романа. Вкратце оно следующее: миллионер-скряга, мусорщик Гармон умирает, оставив завещание. Состояние должно перейти к сыну его, если тот женится на девушке, которую когда-то случайно увидал миллионер еще девочкой. Эта девушка — дочь бедного клерка Р. Уилфера. В случае смерти сына или его отказа от женитьбы состояние переходит к служащему миллионера — Боффину. Сын в это время находится в изгнании. Он возвращается, пьет с человеком, который несколько на него похож,— Рэдфутом, который хочет его ограбить и убить. Джон отравлен, вероятно, своим приятелем. Его бросают в реку, он спасается, но на время становится полубезумным.

История мнимой гибели Джона сложна. Сперва она дается через короткий показ его безумного посещения морга, затем Диккенс заставляет своего героя в монологе-воспоминании рассказать ее самому себе. Рассказ занимает несколько страниц. Джон прочитал объявление:

«...в этом объявлении описывался я, Джон Гармон, изуродованный труп которого был обнаружен в Темзе при крайне подозрительных обстоятельствах; описывалось мое платье, перечислялись бывшие при мне бумаги, указывалось место, где меня выставили для опознания.

Презрев осторожность, я, как безумный, кинулся туда, и там к галлюцинациям, особенно сильным в те дни, примешалось страшное обличье миновавшей меня смерти, и я понял, что кто-то убил Рэдфута, позарившись на деньги, из-за которых он хотел покончить со мной, и что, может статься, нас обоих спустили по темному желобу в темные воды Темзы, глубокие и быстрые в часы отлива».

В морге Гармон назвал себя Ганфордом. Здесь его увидал и заподозрил в убийстве Гармона адвокат, ведущий его же дело по наследству. Гармон снимает комнату в семье клерка Р. Уилфера — отца его нареченной невесты Беллы. Затем он поступает к старому служащему отца, теперь ставшему по завещанию наследником всего состояния,— Боффину. Боффин хочет удочерить Беллу и вместе с женой избаловывает взбалмошную девушку. Боффин узнает Джона, радуется, узнает и что он уже сватался за Беллу как секретарь Боффина и получил отказ.

Боффин хочет помочь Джону проверить чувства Беллы. Он начинает притворно преследовать своего секретаря Роксмита (он же Гармон, он же Ганфорд). Белла заступается за Роксмита, бросает богатый дом и становится женой человека, который был ей предназначен.

Для чего Диккенсу понадобилось применение общего места о мнимом покойнике?

Роман «Наш общий друг» многолинеен, и при помощи тайн соединены люди различных общественных кругов.

Как это обычно у Диккенса, роман начинается с показа второстепенных героев.

По Темзе в лодке плывут старик, который следит за струями реки, и бледная девушка. Это Хэксемы. Старик Хэксем ловит в Темзе трупы и грабит их. У Хэксема есть соперник и завистник.

Труп мнимого Гармона выловлен Хэксемом. Его соперник Райдергуд доносит на него как на убийцу Гармона.

Друг юриста, выясняющего дело Гармона, Юджин Рэйберн влюбляется в Лиззи. В Лиззи влюблен учитель ее брата Хэдстон. Хэдстон пытается убить Юджина Рэйберна. Райдергуд шантажирует Хэдстона; Хэдстон убивает Райдергуда и погибает вместе с ним. Юджин Рэйберн, изуродованный Хэдстоном, спасен Лиззи.

Лиззи — по старой своей речной жизни — превосходная лодочница. В результате она становится женой Юджина.

Я перечислил только несколько линий романа. Связи между линиями очень условны, но то, что вставлено в рамки тайн, часто превосходно.

Обнаруживается противоречие между традиционной формой романа и его наполнением.

Между тем Диккенс больше всего гордился сюжетным построением романа и писал в заключении, которое называлось «ПОСТСКРИПТУМ. Вместо предисловия»:

«Составляя мысленно план этого романа, я заранее предчувствовал, что среди моих читателей и критиков найдется немало таких, которые сочтут, что автор всячески старался скрыть то, что ему как раз всячески хотелось подчеркнуть, а именно, что мистер Джон Гармон не был убит и что он и мистер Джон Роксмит одно и то же лицо. Впрочем, это недоразумение нисколько не пугало меня; я предпочитал приписывать его сложности сюжета и думал, что искусству пойдет на пользу, если художник (в какой бы области он ни подвизался) скажет публике: «Имейте терпение! А уж мы как-нибудь справимся со своей задачей!»

Но самая трудная и самая увлекательная часть моего замысла состояла в том, чтобы как можно дольше держать читателя в неведении относительно другой сюжетной линии, которая вытекала из основной, развивалась постепенно и в конце концов приходила к благополучному, счастливому завершению».

Диккенс дает в романе две тайны. Одна из них тайна мнимая. Ее должен разгадать читатель и, идя по ложному следу, пропустить настоящую тайну.

Тайна Гармона — ненастоящая тайна. Настоящая тайна — причины грубости Боффина и кажущегося изменения его характера.

Золото-богатство должно было испортить Золотого мусорщика. Это поддержано в романе тем, что Боффин все время просит свою воспитанницу разыскивать ему книги о знаменитых скрягах. Но оказывается, что это делается только для воспитания ее характера. На самом деле Боффин — благотворительный богач; показ богача, только разыгрывающего скупость и грубость, является истинной

тайной романа. Все это должно было придать ему приятность при чтении.

Развязка романа происходит в нескольких главах. Связи линий поддерживаются полуповторениями сцен. Если в начале романа в воду брошен двойник наследника миллионов — его тайный враг, то к концу романа в воду брошены трое: 1) учитель, влюбленный в лодочницу, дочь человека, выловившего из Темзы труп двойника, 2) враг лодочника — шантажист, преследующий учителя, и 3) друг того юриста, который вел дело о наследстве,— Юджина.

Спасает Юджина прекрасная лодочница. Учитель и шантажист гибнут, заканчивая второстепенную линию романа. Брак лодочницы и джентльмена совершается к изумлению всего общества.

Это не всегда занимательно, часто очень искусственно, но местами построено с ослепительной изобретательностью.

Условный роман включает в себя сцены, в которые мы не только верим, но которые занимательны тем, что они в обычном показывают нам то необычное, которое является истиной.

Сложность романа не всегда удачна, но она все же не самоцель, а способ выяснения жизненных связей и отношений.

Диккенс не столько утешает, сколько успокаивает. Я беру его книги. Часто открываю прямо в конце. Читаю главы, в которых все рассказывается, распутывается и сходит на нет.

Суживается круг света, как будто прикручивают фитиль керосиновой лампы.

Мир уходит от меня, как у школьника решенная на завтра арифметическая задача.

Забываю писателя. Плачу даже. Ведь я старик, это дело нервов, а не анализа.

Утром пишу.

Диккенс не только обновитель старого романа тайн, но человек, который продолжил жизнь литературным условностям.

Причина все более возрастающей условности сюжетов Диккенса, стилистического противоречия между точным описанием и тем, что мы должны назвать сюжетной рамой — условной и традиционной,— мне кажет-

ся, объясняется особенностями мировоззрения Диккенса.

Для него сущность борьбы, которую он ведет, непонятна. Он хочет думать, что идет борьба злых с добрыми. Он жаждет победы добрых, но видит, что добрые слабы, и идет на условность, которая по своей традиционности не вызывает в нем самом протеста.

Он невольно уклоняется в сложном сюжете от показа сложностей жизни, давая им необычайные, но традиционные разрешения.

Жизнь героев Диккенса нелогична: эту нелогичность автор не вносит в жизнь, а находит в ней самой.

Мистер Подснап импозантен, но не логичен; здесь нелогичность глубока и означает, что такой человек не имеет права существовать и самодовольство его возмутительно.

Мистер Подснап не только обитатель определенной квартиры, он — тип, выражающий многое в устойчивости Англии. Рядом с Подснапом Диккенс сплетает свои новеллы по способу романов тайн, увеличивая их условность.

Техника диккенсовских романов еще при жизни автора помогла создаться роману, который мы сейчас называем детективным, роман-кроссворд.

В кроссворде мы имеем неточное определение слов и должны найти по признакам среди многих слов одно. Эти слова должны пересечься на одинаковых буквах.

Так в описании преступлений мы получаем картины, которые могут быть по-разному объяснены.

Улики описываются по-разному, с разных точек зрения и всегда неполно, они переосмысливаются и должны пересечься в узнавании тайны.

Единичное преступление, нарушение жизненного порядка законов, в котором и живет общество, становится излюбленной темой романов и рассказов.

Рассказ о преступлении сразу помогает нам обострить наше восприятие жизни, потому что само преступление уже дает нарушение обычного.

Кроме того, преступление носит в себе элемент тайны; эта тайна подсказывает анализ — необходимость рассматривания явлений жизни.

Но в то же время преступление — это столкновение одного со всеми, и анализ преступления иногда становит-

ся игрой в узнавание, отводящей читателя от анализа сущности жизни.

Один из рассказов Диккенса, написанный им в 1867 году совместно с Коллинзом, носил название «Тупик».

Жанр действительно зашел в тупик, создавая в нем разветвления, тоже не имеющие выхода.

Могилы живых людей, люди, которые читают свое имя на надгробных камнях, становятся общим местом. Мы находим его и в «Женщине в белом» Коллинза, и в «Медной пуговице» Овалова, широко обнародованной в 1958 году.

Мотивировки Коллинза кажутся мне убедительнее.

Жанр существует, он цветет, не принося добропорядочных плодов.

Приключения становятся похожими одно на другое, как коробки папирос одной марки.

Часто тайна преступления заменяется тайной человека, который под чужим именем находится среди врагов, принимающих его за своего. Это последнее положение стало общим местом в наших приключенческих романах.

Главный упрек, который можно поставить этим романам,— это то, что разведчик, который в них выводится, мало видит. С ним происходят приключения, но он не использован как разведыватель жизни.

Он шьет без нитки, его подвиги не открывают нам дороги к жизни, как будто они происходят на арене цирка. Улицы, по которым ходит герой, не открывают нам страны, в которой он действует, люди не имеют не только лица, но и разума для противодействия. В результате роман лишен перипетий.

СТИЛИСТИКА УДИВЛЕНИЯ

Будем говорить об удачах Диккенса. Несчастная обитательница города Коктаун Луиза Гредграйнд в романе «Тяжелые времена» жила без игр и без удивления, зная только одни факты, только факты, заранее оцененные. Все было решено, одно колесо жизни своими зубцами входило в зубцы другого колеса, и случайности быть не могло.

В позднем своем романе «Наш общий друг» Диккенс описал мистера Подснапа; мир этого человека монотонен:

он вставал в восемь, брился чисто-начисто в четверть девятого, в девять завтракал, отправлялся в Сити на работу в десять, домой возвращался в половине шестого, обедал в шесть.

Литература должна была, по мнению мистера Подснапа, точно все это описывать. Живопись и ваяние должны были изображать людей, которые это совершают, музыка должна была все это спокойно выражать в звуках без вариаций.

Для танцев существовал автомат-тапер, заключенный в особую клетку, которая отделяла его от остальных гостей. Унылый автомат играл в клетке, а люди танцевали: вставание в восемь, бритье в четверть девятого... все по пунктам.

Диккенс умеет повторять, освещать предметы отблеском, ими бросаемым друг на друга. Например, он анализирует все явления искусства с точки зрения заданий, которые им дает мистер Подснап.

Кроме того, что видит Подснап, ничего не должно существовать не только в Англии, но и за ее границами.

Метод Диккенса основан на том, что он создал определенную формулу, выражающую некоторое действие, потом эту формулу начинает применять, обобщая ею другие действия, делая изображение все более фантастичным и изумительным.

В «Крошке Доррит» существует Дженерал — гувернантка дочерей господина Доррита.

Для того чтобы точно передать всю систему сцеплений, образующую роман, надо было бы повторить весь роман.

Каждый анализ — в то же время упрощение, происходит сближение кусков, которые в тексте романа стоят сравнительно далеко.

В «Крошке Доррит» роман многолинеен, и эта многолинейность как узор ткани покрывает нитями то, что сейчас не нужно для рисунка.

Сама миссис Дженерал — как бы доведение претензий старика Доррита до крайности. Старик Доррит становится беспощадным, когда ему кажется, что его дочь ведет себя недостаточно аристократично. Он требует от нее, чтобы она поддерживала общий тон жизни семьи. Разговор идет при миссис Дженерал. Эми оправдывается и говорит после паузы:

«— Должно быть, мне нужно время, отец.

— Предпочтительнее говорить «папа», моя милочка,— заметила миссис Дженерал.— «Отец» звучит несколько вульгарно. И, кроме того, слово «папа» придает изящную форму губам. Папа, пчела, пломба, плющ и пудинг — очень хорошие слова для губ; в особенности плющ и пудинг. Чтобы наружность соответствовала требованиям хорошего тона, весьма полезно, находясь в обществе, время от времени — например, входя в гостиницу,— произносить про себя: папа, пчела, пломба, плющ и пудинг, плющ и пудинг».

Бедная Эми смотрит на отца и для того, чтобы угодить ему, внутренне согласна даже назвать его плющом и пудингом.

Лакировщица миссис Дженерал не остается одинокой. Седьмая глава второй книги романа называется: «Преимущественно Плющ и Пудинг».

«Плющ» и «пудинг» — предметы комфорта и благосостояния в своей совокупности становятся метафорой, иронически объединяющей быт состоятельных людей Англии. Когда с Крошкой Доррит любезны состоятельные англичане, она все это принимает за «плющ» и «пудинг».

Чего хочет английское общество, которому противопоставляет себя Диккенс? Оно хочет отсутствия удивления, не допускает, по словам Дженерал, «высказывания собственных мнений» и проповедует изящное равнодушие.

Равнодушие и непоколебимость — признак хорошего английского воспитания. Если бы миссис Дженерал занесло на какую-нибудь высокую гору, то ни одна складка на ее юбке не была бы помята.

У нее есть баночка с лаком, и она наводит лак, и тем больше употребляет лака, чем сомнительнее явление.

Под густым слоем лака явление уже не удивляет. Лак убивает цвет.

Миссис Дженерал в «Крошке Доррит» описана ограниченным количеством красок: подчеркнута ее внушительность. Внушительны даже ее юбки. Вообще платья этой госпожи непоколебимы. Платья характеризованы так же, как лицо, на котором тоже нет морщин. Резюме такое: «Холодная, восковая, потухшая женщина...»

Женщина эта состоит из юбок и предрассудков.

«В голове у нее было устроено нечто вроде замкнутой железнодорожной колеи, по которой кружили маленькие

поезда чужих мнений, никогда не сталкиваясь и никогда друг друга не перегоняя».

Аристотель в «Поэтике» говорил, что «*Метафора* есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» [1].

Мы должны добавить, что во всех случаях метафорического употребления слово берется из другого смыслового ряда и тем обновляется.

У Диккенса одним из способов характеристики героев является сюжетное сопоставление, которое оформляется как сюжетная метафора. Например, мир долговой тюрьмы оказывается похожим на мир богатых туристов. Метафору эту мы только что видели в развернутом виде.

Движение губ для придания рту условного очертания при помощи произнесения слов «плющ» и «пудинг» становится метафорой ложного благообразия.

Это поддерживается тем, что слова эти вынесены в название главы.

Мир Англии при всем его разнообразии оказывается ошибочным разнообразием.

Для того чтобы показать, что я называю сюжетной метафорой, приведу пример из романа другой эпохи и другого мировоззрения. Содержание романа «Воскресение» Толстого состоит не в том, что изображается обманутая девушка; это только одна из линий композиции романа. Нет, обманутая девушка становится профессиональной проституткой, которая считает свое положение нормальным. С этим положением Толстой сравнивает мироощущение богатых людей, дам общества, чиновников, священников и матери героя. Сюжетная метафора выводит в новый ряд восприятия все строение общества.

У Диккенса сюжетные метафоры более локальны; так же локальны у него и сюжетные метонимии, когда характеристика человека как бы вытеснена одной чертой человека, но и у Диккенса сюжетная метафора и сюжетная метонимия всегда носит острокритический — разоблачительный характер.

Расширение поля показа действия у Диккенса иногда достигается и прямой аллегоризацией. Например, в романе «Крошка Доррит» в первой книге, глава XXI «Недуг

---

[1] Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, М. 1957, стр. 109.

мистера Мердла», встречаются герои, сперва множественно обозначенные так:

«Были там вельможи Двора и магнаты Биржи, государственные мужи из Палаты Общин и государственные мужи из Палаты Лордов, столпы Церкви и столпы Финансов, цвет Магистрата и Адвокатуры, сливки Гвардии и Флота».

Но эти обобщенные герои потом начинают разговаривать, как понятия персонифицированных людей: «— Говорят,— заметил Столп Церкви, обращаясь к Гвардии».

Дальше начинается разговор: в разговор вступают Финансы и Цвет Адвокатуры. Эти герои потом продолжают существовать в романе как своеобразный хор.

Аналогичное явление можно наблюдать и в другом романе — «Наш общий друг», в котором даже есть специальная глава «Общественный хор» в третьей книге, а в четвертой книге последняя глава, не имеющая никакой цифры, называется «Глас общества». В этой главе люди носят условные имена: Подрядчик, Директор компании, Гений. Эти условные люди разговаривают с неусловными героями романа, которые прошли через все повествование, имея свои личные судьбы.

Жизнь миссис Дженерал — неосознанное, бесцельное, враждебное Диккенсу существование. Ее характер «не дописан», потому что в сцеплении романа она нужна как тень мистера Доррита, как выражение одной из основных черт его сущности.

Бывший арестант долговой тюрьмы хочет быть таким, как все, хочет быть важным, ничему не удивляться, хочет кататься по круглым колеям, под убаюкивающий стук стыков.

Можно сказать, что характер старика Доррита развивается в характер миссис Дженерал.

Миссис Дженерал как бы выделилась из сознания самого Доррита, и она стала бы его женой, если бы банкротство не выкинуло снова Доррита из колеи.

Диккенс могущественно разрушает привычное. Он сталкивает богатство Доррита в воспоминаниях его дочери с бедностью, с запертыми воротами тюрьмы, с работой швейки на дому, с угрюмыми поисками хлеба.

В мире Подснапа и Дженерал Диккенс поражал своих врагов, заставляя нас им удивляться. Он показывал их скучными и нелепыми.

Люди, которые не удивляются,— его враги.

Жить не удивляясь — значит, жить, не видя мир, и подставлять под его явления условность.

Образная система Диккенса основана на том, что найденный образ продолжает существовать, привлекаясь к выяснению все новых и новых явлений.

Бесцельная, бесперспективная и монотонная жизнь долговой тюрьмы Маршалси становится проходящим образом.

Не только старик Доррит и в богатстве несет за собой тень тюрьмы, но и в английских туристах Крошка Доррит видит «аристократию Маршалси»:

«Их доставляли в чужие города под конвоем курьеров и разных местных фактотумов, точно так же, как должников доставляли в тюрьму. Они бродили по церквам и картинным галереям с унылым видом арестантов, слоняющихся по тюремному двору. Они вечно уверяли, что пробудут всего два дня или всего неделю, сами не знали толком, чего им надо, редко делали то, что собирались делать, и редко шли туда, куда собирались идти; этим они разительно напоминали обитателей Маршалси. Они дорого платили за скверное жилье и, якобы восхищаясь какой-нибудь местностью, бранили ее на все корки — совершенно в духе Маршалси. Уезжая, они вызывали зависть тех, кто оставался, но при этом оставшиеся делали вид, будто вовсе не хотят уезжать; опять-таки точно как в Маршалси. Они изъяснялись при помощи набора фраз и выражений, обязательных для туристов, как тюремный жаргон для арестантов».

Быт долговой тюрьмы похож на жизнь тогдашней Англии. Люди стараются сохранять внешнюю благопристойность, но их праздность подчеркивает бессмыслицу жизни.

Впрочем, обитатели Маршалси недовольны своей жизнью: мистер Доррит мечтал, чтобы стена, которая отделяет его от мира, рухнула.

Богатство разрушило стену, но Доррит из мира тюрьмы попал в мир плюща и пудинга.

В этом мире никто ничего не видит и никто не имеет ни о чем своего мнения.

Посмотрим, как определенные системы образов, созданные писателем, продолжаются в ряде сцеплений.

«Здесь Крошка Доррит заметила, что духа Маршалси в обществе несколько поубавилось, и что Плющ и Пудинг выступили на первый план. Все шагали по собору св. Петра и Ватикану на чужих ходулях и просеивали все виденное сквозь чужое решето. Никто ни о чем не говорил своими словами, а только повторял слова, сказанные разными миссис Дженерал, мистером Юстесом или еще кем-нибудь. Многочисленные туристы казались сонмом добровольных мучеников, давших связать себя по рукам и по ногам и предать во власть мистера Юстеса и его сподвижников, дабы представители этой мудрой жреческой касты могли вправить им мозги на свой лад. Полчища слепых и безъязыких детей нового времени беспомощно скитались в развалинах храмов, гробниц, дворцов, сенатских зал, театров и амфитеатров древности, бормоча «Плющ» и «Пудинг», чтобы придать своим губам узаконенную форму. Миссис Дженерал была в родной стихии».

Пусть не дрогнут губы, пускай они будут собраны в милый бутончик при помощи произнесения слов «Плющ» и «Пудинг». А романист берет этот образ и развивает его в символ равнодушия.

В книге В. Дибелиуса о Чарльзе Диккенсе много интересных замечаний о стиле Диккенса. Немецкий исследователь утверждал, что «у Диккенса человек обладает своим *типичным словом, типичным жестом»,* и — скажем — типичной чертой. Например, капитан Катль в «Домби и Сын» потерял правую руку — вместо руки у него протез с крючком:

«Поэтому где бы ни появлялся Катль — крючок так или иначе принимает участие в действии. Старый морской волк приводит в ужас важного Домби, дружески пожимая ему руку холодным железом; в церкви он при помощи крючка наводит порядок среди невоспитанных мальчишек; то он грызет крючок, как если бы на нем были ногти, как на руке; то проводит крючком в своих волосах искусный пробор; он любезно посылает при его помощи воздушный поцелуй Флоренс, а за едой привинчивает к нему вилку. Когда капитан Катль взволнован, крючку приходится выполнять еще более фантастические назначения: при виде лишившейся чувств Флоренс капитан Катль подвешивает к крючку свои часы и раскачивает их перед ней взад и вперед, очевидно руководимый

смутными воспоминаниями о том, как обращаются с плачущими детьми» [1].

Все здесь как будто бы правильно, и, конечно, работы В. Дибелиуса — несомненное достижение в западноевропейской теории романа.

Но профессор берет одну черту мастерства изолированно, вне сцеплений, и тем самым не только понижает ее действие, но изменяет ее значение.

Дело не в том, что один и тот же прием много раз повторяется. Дело в том, что сам Катль, несмотря на свой железный крючок, мягкий человек. Он преклоняется перед владельцем магазина навигационных инструментов, он любит Флоренс так, как Максим Максимыч в «Герое нашего времени» любил черкешенку.

Определенная черта берется не для того, чтобы по ней как бы кратко характеризовать героя, а для того, чтобы при каждом своем повторении она все более бы обостряла положение и самым своим повторением становилась бы все более удивительной.

Великий мастер Чарли Чаплин говорил, что лучше и действеннее заставить зрителя три раза смеяться одному и тому же, чем три раза дать ему разные способы для смеха.

Знакомая уже странность возвращается с каждым разом обогащенная нашим предыдущим восприятием: мы смеемся и тому, что видим сейчас, и тому, чему уже смеялись.

Искусство не торопится; странность отца Тристрама Шенди, причуды дяди Тоби и Трима, история раны дяди Тоби проходят через весь роман Стерна, но с каждым появлением мотив приносит с собой новые ассоциации и их обновляет.

В. Дибелиус превосходно работает с карточками. Он заметил, что мистер Каркер, управляющий торгового дома Домби, характеризован зубами. Отправляясь гулять, он «проветривает зубы», его зубов боятся служащие; улыбка его «полна зубами».

Наступает вечер: «Когда же приблизился шестой час, а с ним вместе гнедая лошадь мистера Каркера, зубы сели верхом и, сверкая, поскакали по улице».

---

[1] W. Dibelius, Charles Dickens, Leipzig und Berlin, 1916. Цитирую по книге: «Проблемы литературной формы». «Academia», Л. 1928, стр. 136.

Дибелиусу все это кажется даже несколько манерным.

На самом деле дело сложнее. «Зубы» не просто повторяются — они переосмысливаются. При посредстве метонимии самые обыкновенные действия и самое обыденное время становится изумительным. Традиционный «шестой час» становится удивительным, когда он приближается вместе с гнедой лошадью; гнедая лошадь и отбытие делового человека со службы становятся тоже изумительными благодаря метонимии: не человек верхом едет домой, а зубы сели верхом.

То, что это именно зубы, поддержано тем, что они сверкают. Но в то же время обыденное выражение «сели верхом» намеренно противоречит слову «зубы», подчеркивая дерзость настойчиво употребляемого тропа.

Здесь мы видим сущность и цель метонимии. Часть, выделенная вместо целого, часто служит для разрушения равнодушия, вызывая удивление.

Диккенс умел описывать обыденное, он — Робинзон Крузо перенаселенного, но еще не увиденного острова.

Обычен быт мистера Домби, обычна школа, в которой его сына учат истлевшей уже античной учености, но школа описана как поразительная бессмысленность, а сам мальчик детскими вопросами все время обнаруживает бессмысленность обычного.

Повторения у Диккенса всегда обогащают читателя.

Проверим его опыт на опыте фольклора. Припев в народной песне — не простое повторение: развертывается действие, сменяются события; смены обостряются и подчеркиваются повторением припева.

Благодаря повторениям выделенной детали Диккенс анализирует изменяющиеся сюжетные положения героев; изменение жизнеотношений яснее, когда оно осуществляется на фоне повторения.

Детали у Диккенса патетичны; реализм как будто подстегивается страхом или тягостным унынием.

О ПЕЙЗАЖЕ СНОВА

Была у Диккенса счастливая книга, в которой все казалось уютным. Описывая в «Записках Пиквикского клуба» проезд почтовой кареты, Диккенс все время возвра-

щался к уютной карете, к уютному дому. Весело звучит рожок, а в коттедже еще подбрасывают в очаг поленья, на случай, если сейчас вернется отец.

Пиквик и его друзья идут пешком: «Земля отвердела; трава была тронута морозом и шуршала; в воздухе чувствовался приятный, сухой, бодрящий холодок; а быстрое приближение серых сумерек (цвет грифеля более подходит для описания их в морозную погоду) заставило пиквикистов с удовольствием предвкушать тот комфорт, который их ждал у гостеприимного хозяина».

Тревога начинает проступать во втором томе «Записок Пиквикского клуба». Пиквик подъезжает к Бирмингему: «Разбросанные вдоль дороги коттеджи, грязноватая окраска всех предметов, тяжелый воздух, тропинки, усыпанные золой и кирпичной пылью, багровое зарево доменных печей вдали, густые клубы дыма, медленно выползавшие из высоких труб и заволакивавшие окрестность, отблеск далеких огней, громоздкие возы, тащившиеся по дороге и нагруженные звенящими железными прутьями или тяжелыми тюками,—все указывало на быстрое приближение к большому фабричному городу, Бирмингему».

В «Оливере Твисте» пейзаж связан с преступлением. Он условный. Передача украденного медальона происходит в разрушенном здании, под полом которого клокочет бурная река. Преступник продвигается по туманной улице, как пресмыкающееся.

Впоследствии Диккенс создал городской пейзаж, введя в него, может быть из баллады, поэтически-ритмические повторения. Вероятно, это и было самыми крупными пейзажными кусками в прозе того времени.

В романе «Домби и Сын» описано бегство мистера Каркера. Он совершил поступок, за который укоряют, судят, но не казнят смертью: увез чужую жену. Но бегство его описано с подробностями, своею патетичностью напоминающими бегство Сайкса-убийцы. Беглец бредет по дорогам, видит трактиры, фермеров, говорящих о своих делах, пожары, бедные дома. Все обведено и подчеркнуто страхом.

Вот описание бегства Каркера, ритмически построенное.

Выражение «это было видение» в главе LV ритмически повторяется на протяжении двух страниц.

Стремительно идут упоминания обычного, нагнетание обычного дает фантастику изумительного.

Приведу один абзац:

«Это было видение: длинные дороги, тянувшиеся к горизонту, все время отступающему и недостижимому; скверно вымощенные города на холмах и в долинах, где в темных дверях и худо застекленных окнах появлялись чьи-то лица и где на длинных узких улицах забрызганные грязью коровы и быки, выставленные рядами на продажу, бодались, мычали и получали удары дубинкой, которая могла проломить им голову; мосты, распятья церкви, почтовые станции, свежие лошади, которых запрягали против их воли, и лошади последнего перегона, взмыленные и грустно стоявшие, понурив голову, у дверей конюшни; маленькие кладбища с черными, покосившимися крестами на могилах и висевшими на них увядшими венками; снова длинные дороги, тянувшиеся в гору и под гору, к предательскому горизонту».

Все это подчеркнуто показом времени, как бы убыстренного: «полдень и закат солнца, ночь и восход молодого месяца».

Основных абзацев «бегства» девять; из них шесть начинаются словами: «Это было видение».

Дважды восстанавливается ощущение времени: сперва в описании смены времени суток после первого абзаца и снова перед последним абзацем:

«...закат солнца и вечерние сумерки... Рассвет, загорающийся день и восход солнца».

Это сам писатель изумляет нас своим видением: столько не мог увидать бежавший старший клерк, даже если он боится самого мистера Домби.

Это кто-то другой бежит от невидимого врага.

Диккенс видит противоречия обычного, обновляет их выделением деталей, ритмическими повторениями с неполными совпадениями картин. Это осознание пейзажа.

ОЩУЩЕНИЕ НЕУСТРОЕННОСТИ МИРА У ДИККЕНСА

Так называемые положительные герои у Диккенса не удивительны, и даже сами не удивляются.

Они, почти не изменяясь, переходят из романа в роман, если не считать, что часть их — мужчины, часть — женщины.

Все герои в «Домби и Сын» существуют для того, чтобы показать прекрасный характер ангела Флоренс, и мы запоминаем только их привязанность к ней.

Все герои «Крошки Доррит» существуют для того, чтобы помочь прославить маленькую трудолюбивую Эми.

Конкретному безумию обыденного Диккенс противопоставляет отвлеченное добро: женщину, которая создана только для любви и семейного очага и для этого всем жертвует. Добродетельная героиня у Диккенса им самим никак не исследуется, она бессюжетна, бесконфликтна, о ней нельзя иметь мнение, на нее нельзя даже удивиться, потому что она повторяется.

О неудачности женских образов у Диккенса писали самые разнообразные люди — и Брет-Гарт, и Честертон, и даже Джером Джером, который уверял, что бедная, глупая Дора, первая жена Дэвида Копперфилда, хотя она и не умела готовить, гораздо интереснее непредставимой и добродетельной Агнес.

Мировоззрение писателя, умение его восстанавливать различие в обыденном, давать конкретность ви́дения и добираться до сущности вещей у Диккенса останавливается на удивлении. Разрушив своим анализом мир, он пытается свести разрушенные своды наспех написанными декорациями, так, как во время войны маскировали разрушения после бомбежек.

Диккенс умел негодовать, то, что он видел, он не считал просто забавным и хотел уничтожить зло. Но он умел иногда успокаивать сам себя.

Честертон с выдуманными конфликтами своих новелл, героями, которые сами ставят перед собой затруднения, является антагонистом Диккенса.

У Толстого есть такая сцена: из лавки вышел человек, присел и начал что-то делать с камнями.

Что он делал — нельзя было понять. Но, подойдя, Толстой увидел, что человек о камни точил нож.

Не камни были нужны, а острота ножа.

Сюжетный анализ, система образов нужны писателю для восстановления ощущения мира, для нового миропознания, для выявления его сущности. И тогда, когда художник любуется цветом или словом, то он любуется частью мира, введенной в познание. Когда он увлекается языком, то он это делает потому, что слово ведет его к мысли.

Я могу сказать и не одному только Честертону, что не надо сидеть скорчившись и щупать камни.

Не камни Лондона интересовали Диккенса, не туманы, не смешные детали, а прежде всего неуютность жизни бедняков.

Он точил нож для того, чтобы разрезать привычные связи вещей, вернуть англичанину удивление, вернуть ему ощущение времени и ощущение неустроенности мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПЕРВОЙ КНИГИ

Гегель в «Лекциях по эстетике» (книга первая), анализируя «идею прекрасного в искусстве», разбирает и вопрос «прекрасного в природе»,— здесь он отмечает единство «формы» и «сущности».

«Теперь, стало быть, у нас осталась в качестве красоты природы ближайшим образом лишь одушевленная внутри себя связь, обнаруживающаяся в соразмерной понятию определенности природных формаций. С этой связью непосредственно тождественна материя, форма непосредственно имманентна материи как ее истинная сущность и образующая сила. Это дает нам всеобщее определение красоты на этой ступени. Так, например, нас восхищает природный кристалл своей правильной формой, которая порождается не внешним механическим воздействием, а внутренним собственным определением и свободной силой, порождается свободно самим же предметом. Ибо хотя внешняя последнему деятельность тоже могла бы как таковая быть свободной, однако в кристаллах формирующая деятельность есть не чужеродная объекту, а деятельная форма, принадлежащая этому кристаллу по его собственной природе» [1].

Прекрасное в искусстве также сформировано по внутренним законам, свойственным самой сущности. Творчество в искусстве начинается с ограничения материала изображения и затем в придании ему формы, выражающей его сущность.

---

[1] Гегель, Лекции по эстетике, т. XII, книга первая, стр. 134.

Жизнь бесконечно разнообразна, но художественная проза, поэзия и драматургия при отборе материала, сущность которого может быть выражена так, чтобы в ней были отражены законы общего, ограничена в отборе, хотя и борется с этим ограничением.

Аристотель в «Поэтике», разбирая типичные построения пишет: «...прежде поэты отделывали один за другим первые попавшиеся мифы, ныне же лучшие трагедии слагаются в кругу немногих родов...» [1]

Мифология составляет почву, на которой развивалось греческое искусство, но возделывались на этой почве определенные участки, на которых часто принуждены были встречаться не только трагики, но и художники, создающие статуи или расписывающие вазы.

Об ограничении сферы показа и ограничении в выборе героев Гегель писал, считая многие ограничения в выборе коллизии, неизбежными: «Ибо необходимому разумный человек должен покоряться, поскольку он не обладает силой заставить его склониться перед ним, то есть он не должен реагировать против него, а должен спокойно переносить его; он должен отказаться от того интереса, той потребности, которые в силу наличия этой преграды все равно не осуществятся, и, таким образом, переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения. Где борьба ни к чему не приводит, там разумное состоит в избегании борьбы, дабы, по крайней мере, сохранить возможность отступления в последнюю твердыню, в *формальную* самостоятельность субъективной свободы. Когда ему это удается, могущество несправедливости не имеет больше власти над ним, тогда как, сопротивляясь ей, он тотчас же испытывает всю меру зависимости. Однако ни эта абстракция чисто формальной самостоятельности, ни безрезультатная борьба против непреодолимой преграды не являются истинно прекрасными» [2].

Авторы искали выхода из таких коллизий, например рабства, преодолеванием через узнавание (Дафнис и Хлоя в античном романе оказываются свободнорожденными, случайно попавшими в рабство).

---

[1] Аристотель, Об искусстве поэзии, стр. 80.

[2] Гегель, Лекции по эстетике, т. XII, книга первая, стр. 215.

В буржуазном романе коллизия, основанная на бедности или на принадлежности героя к «низшим классам», преодолевалась показом незаконнорожденного, которого наконец признают его родственники. Происходит сужение коллизии. Возникают топы.

Топы вызывают вынужденные сюжетные перипетии.

Топы, как мы об этом говорили в книге, неоднократно встречаются и в литературе XVIII и XIX веков.

Иногда маскировка романной традиционности происходит путем явного преувеличения элементов, привычных для старых романов. У Диккенса встречаются мнимые смерти, неожиданные узнавания, счастливые браки молодого человека с дочерью гордого богача-хозяина и убийство злодеем-отцом собственного неузнанного сына.

В искусстве довольно традиционно то, что возвращающегося хозяина не узнает жена и слуги, но узнает его пес.

Во времена «Одиссеи» это еще не традиционно: псы не узнают Одиссея, и он принужден отбиваться от них. Это реально потому, что за время отсутствия Одиссея сменились целые поколения псов, но псы узнают и радостно приветствуют Телемака, который возвращается после сравнительно недолгого отсутствия.

Это общее место, оставаясь, может приобретать новую силу; оно встречается у Байрона, встречается после него, уже используя цитату.

Сергей Есенин в стихотворении 1924 года «Возвращение на родину» говорит:

По-байроновски наша собачонка
Меня встречала с лаем у ворот.

Есенинская собачонка существует реально, как часть быта. Собака лает на своего, как на чужого. Цитата с упоминанием Байрона говорит нам о том, что человек возвращается в свой дом совершенно изменившимся.

Не таковы общие места у Диккенса.

У Диккенса традиционность возвращения в родной дом усилена. Человек не просто возвращается домой; возвращается тот, которого считали погибшим в кораблекрушении: все думают, что молодой Уолтер, которого любит дочь Домби, утонул в океане. Уолтер возвращается в магазин своего дяди. В этом доме живет теперь его невеста, изгнанная из дома отца, ее приютил однорукий капитан Катль.

Условность чаще всего сосредотачивается в развязках романов. Конфликты старой жизни часто получали только условную развязку. Развязки «Преступления и наказания» Достоевского и «Воскресения» Толстого одинаковы: герой читает Евангелие. После этого сообщается, что он изменился.

Это развязки-цитаты, но они следуют за романами, полными жизни.

В романах Диккенса второстепенные герои необыкновенно жизненны, а главные герои условны. Это относится и к «Оливеру Твисту» и к «Дэвиду Копперфилду» и не относится, конечно, к Пиквику. Сатирические и юмористические герои оказываются полными жизни.

Флоренс и Уолтер сами по себе — общие места и любовь их чрезвычайно не реальна. Уолтер существует для того, чтобы появиться, исчезнуть и вернуться для условно счастливого конца. Реален неудачник Тутс.

Над своим последним романом «Тайна Эдвина Друда» Диккенс работал вместе с Коллинзом. Множественность следов, противоречивость разгадок становится как бы содержанием романа. Перипетии и острота фабулы заменяют сюжет как предмет повествования. Сюжет, как реальность, тает.

Романы Коллинза вообще интересны с точки зрения анализа созревания детективного романа. В романе Коллинза «Женщина в белом» описана гробница, но в результате оказывается, что в могиле лежит не та женщина, имя которой написано на могильной плите, а ее сводная сестра, а та женщина спрятана в сумасшедшем доме.

Мертвые воскресают под чужим именем. Весь роман занят поиском, но ищут нечто не существующее, явно вымышленное.

Диккенс не только великий путешественник по миру, еще не изображенному, но и человек, укрывающийся иногда в тихую гавань топов, в гавань утопий, так как слово «утопия» значит место, которое не существует.

Детективные романы, которые сейчас многие читают, в технике своей восходят и к романам Диккенса. В этих романах любование неожиданностью раскрытия условного материала является главным содержанием произведения.

В дальнейшем своем развитии такая игра приводит к полной условности: условны места преступления, таинст-

Условность чаще всего сосредотачивается в развязках романов. Конфликты старой жизни часто получали только условную развязку. Развязки «Преступления и наказания» Достоевского и «Воскресения» Толстого одинаковы: герой читает Евангелие. После этого сообщается, что он изменился.

Это развязки-цитаты, но они следуют за романами, полными жизни.

В романах Диккенса второстепенные герои необыкновенно жизненны, а главные герои условны. Это относится и к «Оливеру Твисту» и к «Дэвиду Копперфилду» и не относится, конечно, к Пиквику. Сатирические и юмористические герои оказываются полными жизни.

Флоренс и Уолтер сами по себе — общие места и любовь их чрезвычайно не реальна. Уолтер существует для того, чтобы появиться, исчезнуть и вернуться для условно счастливого конца. Реален неудачник Тутс.

Над своим последним романом «Тайна Эдвина Друда» Диккенс работал вместе с Коллинзом. Множественность следов, противоречивость разгадок становится как бы содержанием романа. Перипетии и острота фабулы заменяют сюжет как предмет повествования. Сюжет, как реальность, тает.

Романы Коллинза вообще интересны с точки зрения анализа созревания детективного романа. В романе Коллинза «Женщина в белом» описана гробница, но в результате оказывается, что в могиле лежит не та женщина, имя которой написано на могильной плите, а ее сводная сестра, а та женщина спрятана в сумасшедшем доме.

Мертвые воскресают под чужим именем. Весь роман занят поиском, но ищут нечто не существующее, явно вымышленное.

Диккенс не только великий путешественник по миру, еще не изображенному, но и человек, укрывающийся иногда в тихую гавань топов, в гавань утопий, так как слово «утопия» значит место, которое не существует.

Детективные романы, которые сейчас многие читают, в технике своей восходят и к романам Диккенса. В этих романах любование неожиданностью раскрытия условного материала является главным содержанием произведения.

В дальнейшем своем развитии такая игра приводит к полной условности: условны места преступления, таинст-

венные брошенные дома, условны герои — фанатики иностранцы, условны благополучные концы.

Между тем вещи читаются с захватывающим интересом. Я видел румянец на щеках читателей детективных романов, их захватывала полуреальность, осложненная традиционными сюжетными ходами. Реальность состоит в том, что злодеи, отравители, шпионы, сумасшедшие существуют на самом деле. Условность в том, что разгадывание дается при помощи рассматривания улик и набрасывания предварительных схем разгадок. Таким ложным разгадчиком у Конан Дойла был доктор Ватсон — благоразумный человек, который всегда ошибался. Сам Шерлок Холмс собирал дощечки улик по-новому.

Такие романы в процессе их творчества можно сравнить с процессом создания кроссвордов.

Даются указания на значение слова, но у каждого слова есть синонимы; идут ограничения значения слов путем указания количества букв в слове, что делается клетками кроссворда. Оказывается, что не все синонимы годятся. Дальше идет новое ограничение: разные слова должны пересекаться на одних и тех же знаках-буквах.

Структура кроссворда похожа на структуру детективного романа.

Сюжет-кроссворд является условностью, даваемой почти в чистом виде; в то же время это конец традиционного сюжета. Важна только смена построений, смена разгадок, только очень маленький кусок условного материала находится в сфере напряженного внимания читателя. Все остальное выключено.

Любители детективных романов передают эти книги из рук в руки, но грубой неделикатностью считается при этом рассказать о развязке книги, даваемой для прочтения.

Такие вещи умирают, если известен их ключ — ключ от пустых комнат.

Детективный роман выделился в самостоятельную область. Реалистический роман имеет тоже повторяющиеся подробности, но его жанровые образования не столько ложны, сколько преувеличенно часты.

Меняется жизнь, старые пути приводят в тупики, изменяются коллизии, происходит изменение способа познания действительности, изменяются жанры, которые при расцвете своем моделируют процесс живой жизни.

На Западе при исчерпанности традиционного романа говорят, что роман умер и что появился «антироман».

Но искусство развивается, неизбежно проходя через стадии самоотрицания. Жанр развивается как антижанр. «Дон Кихот» был антироманом не только как пародия, но и как произведение с другими задачами анализа. Сознательным антироманом был роман Стерна. Отрицались все элементы старого романа, и в то же время «Тристрам Шенди» был новым романом.

Философ Дени Дидро хорошо знал Стерна. Он написал много литературных произведений, из них я остановлюсь сейчас на романе-диалоге, который назывался «Жак-фаталист и его хозяин».

Здесь структура старого романа нарушалась с самого начала; не было даже введения; герои даже не имели фамилий. Вещь начиналась так: «Как они встретились?» — Случайно, как все люди.— «Как их звали?» — Вам что за дело! — «Откуда они пришли?» — Из ближайшего места».

Произведение основано на отрицании старых романных структур. Жанр даже не называется; идет последовательное отрицание его общих мест, отрицаются приключения и их связи.

«Правдивость, прежде всего правдивость»,— восклицает автор, очень непочтительно вспоминая о современных ему романах. Он не боится того, что правдивость может оказаться холодной, обыденной и плоской.

Это произведение десятки лет лежало в рукописи. Это был не только антироман, но и отвергнутый роман. Движущая сила произведения заключалась в том, что герой Жак, он же антигерой, поступает так, как будут поступать или захотят поступать люди времен революции; он человек нового мировоззрения, он не столько фаталист, сколько человек, выражающий естественную связь событий, естественные поступки, не затемненные предрассудками.

Жанры и способы показа героев существуют, отрицая прошлое. Не только Дон Кихот антигерой, но антигероем является Вертер.

«Герой нашего времени» — Печорин, конечно, для Лермонтова, а не для его предшественников герой; в то же время он — антигерой, и поэтому на него сердился Николай I.

В необнародованном тогда «Медном всаднике» антигероем был Евгений.

Антигероем является Раскольников, и об этом Достоевский писал прямо.

Во второй книге я хочу показать на анализе русского романа законы появления новых явлений искусства. За отрицанием канонов старого искусства иногда сознательно, иногда бессознательно стоит отрицание старого понимания законов жизни.

Русский роман и повесть — новое явление жанра с новыми законами.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление 3

ЗАКОНЫ СЦЕПЛЕНИЯ

Язык и искусство 8
Об искусстве как о мышлении образами . . 10
Общепонятна ли красота природы и не требует ли она для своего восприятия какой-то исторической подготовки, которая в результате выражается в определенном художественном построении? 20
О пейзаже 21
О простейших способах анализа предмета . . 32
Греческий роман и его общие места — «топы» 38
О том, как старое превращается в новое . . 44
О правде вымысла 46
Автор коротко оправдывается перед читателем 52
Проза, риторика и любовь 54
О строителях башен 62
Об анализе любви 68
Риторика — суд — проза 73
Здесь, нарушая временную последовательность привлечения материала для рассматривания, мы будем говорить о Шекспире . . 80
Загадки Шекспира 83
Метафора и сюжет 86
Статья Толстого «О Шекспире и о драме» как результат столкновения двух поэтик . . 89
О заостриваниях притупившихся различий . . 96

НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ ХАРАКТЕРА КАК НОВОГО ЕДИНСТВА

О новелле 98
Несколько эмпирических замечаний о способах соединения новелл 103
О разных смыслах понятия «характер» в применения к произведениям литератур разных эпох 108
Об истинном единстве художественных произведений вообще и о единстве «Декамерона»
Что случилось после чумы 1348 года? . . . 116
О трех новеллах 121
Новое и старое в «Декамероне» 126
Новеллы, связанные с положением гуманиста в обществе, и новеллы, исследующие новое отношение к старому при помощи переосмысливания бытующих метафор . . . 135
Об обновлении старого, о том, как положения, включенные в новые сцепления, приобретают, как слова в новых предложениях, иное значение 132
Новый хозяин подносит вино ко рту . . . 146
О риторике еще несколько слов 149
О старости вообще и о том, как писатель Джованни Боккаччо почувствовал себя стариком 153

РОЖДЕНИЕ НОВОГО РОМАНА

Начало разговора о романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»
О возрасте, времени и ветре 157
О рыцарских романах 159
Роман и история 164
Сюжет романа «Дон Кихот» и характер Дон Кихота
Цирюльник Николас и Самсон Карраско . 167
«Дон Кихот» и плутовской роман 170
Новая теория романа и речи Дон Кихота 178
Об островах отдаленных, летающих, необитаемых и о значении топа, а также о Санчо Панса — губернаторе сухопутного острова . 183
О повторении старых форм 192
Об удивлении 198

АНГЛИЙСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ РОМАН

О том, как Фильдинг применил для благополучной развязки своего романа узнавание. Чем отличается это узнавание от узнавания античной драматургии 203
Конфликты у Фильдинга 208
О занимательности докучных сказок 211
Битва с белым медведем. Стерн и Вольтер . . 217
Стерн и Локк, или остроумие и рассудительность 221
О скромности 226
О позах и жестах 229
Слуга вытесняет хозяина 235
Несколько слов о делении романов на главы . 237
Время в романе 244
Клетка Стерна 255
Мистер Пиквик и роман Сервантеса 258
Узнавание у Диккенса 262
Блестящие глаза детей и блеск глаз мистера Дика 271
Приключения, узнавания, ужасы, тайны . . . 280
Обновление «романа тайн» 286
«Крошка Доррит» как образец «романов тайн» 289
Опись тайн романа 292
Риго-Бландуа, как герой обрамляющей новеллы и как антагонист Кленнэма. Замечания о неудаче обрамляющей новеллы 298
Тайна Мердла 301
Развязки романов 304
Стилистика удивления 312
О пейзаже снова 320
Ощущение неустроенности мира у Диккенса . 322

Заключение первой книги 325

Виктор Борисович Шкловский
ПОВЕСТИ О ПРОЗЕ
Том 1

Редакторы
И. Михайлова и *М. Самойлова*
Художественный редактор
Г. Андронова
Технический редактор *Л. Платонова*
Корректор *Е. Патина*

Сдано в набор 9/XII 1965 г.
Подписано в печать 23/II 1966 г. А10021
Бумага типогр. № 1, форм. 84×108¹/₃₂.
10,5 печ. л. 17,64 усл.-печ. л.
17,58+1 вкл.=17,63 уч.-изд. л. Заказ № 575
Тираж 26 500 экз. Цена 96 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, 1-й Рижский пер., 2